



Centro Universitário de Brasília
Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento – ICPD

ALESSANDRA BASTOS

**A HERANÇA DA TRADIÇÃO DE ORALIDADE NA MÚSICA BRASILEIRA ENTRE OS
ANOS 30 E OS DIAS ATUAIS**

Brasília

2014

ALESSANDRA BASTOS

**A HERANÇA DA TRADIÇÃO DE ORALIDADE NA MÚSICA BRASILEIRA ENTRE OS
ANOS 30 E OS DIAS ATUAIS**

Trabalho apresentado ao Centro Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD) como pré-requisito para obtenção de Certificado de Conclusão de Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em História, Sociedade e Cidadania.

Orientadora: profª drª Eleonora Zicari Costa de Brito

Brasília

2014

ALESSANDRA BASTOS

**A HERANÇA DA TRADIÇÃO DE ORALIDADE NA MÚSICA BRASILEIRA ENTRE OS
ANOS 30 E OS DIAS ATUAIS**

Trabalho apresentado ao Centro Universitário de Brasília
(UniCEUB/ICPD) como pré-requisito para obtenção de
Certificado de Conclusão de Curso de Pós-graduação *Lato*
Sensu em História, Sociedade e Cidadania

Orientadora: prof^a dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito

Brasília, agosto de 2014.

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

In memoriam daquelas quatro mulheres:

tia Maria de Lourdes Bastos que me apresentou meu primeiro livro “de adulto” e me ensinou a ver as horas em relógio de ponteiros. Nossa “Dindinha”, Oscarina Bastos, pela lição de força e de inteligência.

Tia Ormezinda Bastos Rosa por colocar pulseiras e brincos em minha feminilidade. Minha avó Orsina Bastos por todo o cafuné e historinhas da Turma da Mônica. Por serem peças fundamentais em minha vida e em todo meu crescimento, por terem abdicado de si para nos ver crescer realizados, por proporcionarem a infância mais doce,

Ainda posso senti-las comigo.

AGRADECIMENTOS

São várias aquelas pessoas queridas demais que fizeram parte dessa caminhada, que não se encerra, mas que dá hoje mais um passo. Albert Einstein ensinou que “o ser humano vivencia a si mesmo, seus pensamentos, como algo separado do resto do universo numa espécie de ilusão de óptica de sua consciência”. Essa ilusão, segundo o professor, poderia ser uma prisão que me restringe a desejos pessoais. Deixa de sê-la quando carrego em mim outras vidas. Este trabalho, assim, é uma obra de muitas pessoas. Seus “co-autores”:

Deus por estar mim. Seu sopro diário é meu sustento e coragem. Sua presença, inspiração.

Meus pais, José Francisco Bastos e Celena Anselmo Siqueira Bastos, que deram o que de maior poderia eu receber: fizeram da minha vida suas vidas. Por despertar em mim, ainda criança, o amor pelos livros e a procura por conhecimento. Por terem me ensinado os valores da educação. Vocês são em mim o carinho e a paciência. O exemplo em quem me inspiro. Minha base.

Meus irmãos, Daniela Siqueira Bastos e Marcelo Siqueira Bastos, e Gilvania da Silva dos Reis que, mesmo sem saber, me ensinam muito a cada dia. Meus anjos pequerruchos Arthur dos Reis Siqueira Bastos e João Miguel dos Reis Rodrigues, que a presença traz vida a minha vida.

Professores e mestres da pós-graduação *História, Sociedade e Cidadania* e a minha orientadora, Eleonora Zicari, por dedicarem suas vidas à propagação do conhecimento, por acreditarem. Obrigada professora Eleonora pela paciência.

Professores do Uniceub no ano de 2.000 que foram minhas fortalezas no início da jornada: Antonio Barros por toda dedicação ao longo dos quatro anos, Lunde Braghini pelo empenho e vontade com que transmitiu sua mensagem, Ellen Geraldine por todo carinho e Cynthia Rosa por acreditar no meu trabalho. Quando eu ainda era uma estudante, vocês enxergaram em mim uma profissional. Obrigada por serem mais que professores. Sendo guias, em mim, se imortalizaram anjos.

Por último, está presente nessa obra meu professor de português da 4ª série do primeiro grau (hoje 5º ano do ensino básico), de quem o nome não recorro e a imagem jamais esqueço, por ter percebido o meu amor pela escrita e, assim, mudado para sempre minha vida. Obrigada por ter compreendido aquela criança.

Muito obrigada por vocês existirem e serem, assim, exatamente como são.

“A arte é um instrumento da vida e não de sobrevivência.

Eu já afirmei.

Os artistas existem não para ficar ricos ou célebres,
mas para auxiliarem o exercício da vida
com suas definições e condenações.”

Mário de Andrade

“A educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. (...) Nunca se atacam as formas da música sem abalar as maiores leis das cidades.”

Platão, *A República*

“Isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso.”

John Cage

RESUMO

O objetivo desta monografia é responder quais elementos da Tradição de Oralidade – categoria analítica proposta pelo sociólogo Antonio Candido para a compreensão da formação da literatura brasileira –, são encontrados nas canções populares brasileiras. Abrange o samba, a bossa nova, a MPB e a tropicália, com rápida passagem pelo rock dos anos 80 e pelo rap mais atual. O estudo constatou que, na música brasileira, são perceptíveis vários elementos da Tradição de Oralidade como o nacionalismo, o intérprete como conhecedor a ser seguido, as palavras-de-ordem, o discurso emotivo, as relações de favor entre classe artística e Estado, o conformismo e a inação. O social, histórico, cultural, político e ideológico não são cenários, mas protagonistas dessas experiências musicais. São temas usados nas canções e são também os construtores das mesmas canções. Sobretudo durante o primeiro período analisado, a música foi a principal manifestação cultural brasileira e foi usada como instrumento ideológico e político, tanto pelo Estado, quanto por artistas. Com o tropicalismo é possível ver um afastamento em relação a essa tradição, expressa também na experiência do rock dos anos 80, assim como na do rap. A metodologia utilizada foi a Análise de Discurso, tratando dos processos de constituição do objeto e não meramente do seu produto.

Palavras-chave: música, Tradição de Oralidade, nacionalismo, conformismo, inação.

ABSTRACT

This monograph analyzes the elements of the Tradition of Orality – proposed by sociologist Antonio Candido to understand the formation of literature –, found in Brazilian pop music. It comprises samba, bossa nova, the so-called Música Popular Brasileira (MPB – Brazilian Popular Music) and tropicália, created between 1930s and 1960s in the twentieth century, passing quickly through the rock music of the 1980s and through the latest rap music. In Brazilian music, various elements of the Tradition of Orality are perceptible like nationalism, the interpreter as connoisseur to be followed, catchwords, emotional discourse, the relationships of favor between the artistic class and State, conformism and inactivity. The social, historical, cultural, political and ideological aspects are not scenarios of these musical experiences, they are protagonists, and these are the themes and the topics treated in these songs. Overall during the period analyzed, music was the main Brazilian cultural manifestation and was used as an ideological and political instrument, both by the State and by artists. Based on Tropicalism, it is possible to see a withdrawal from this tradition, also expressed in the experience of rock music in the 1980s, and also in the rap music.

Key words: music, Tradition of Orality, nationalism, conformism, inactivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do filme de animação da Walt Disney *Saludos Amigos*. p. 43.

Figura 2 – Personagem Zé Carioca, criado para aumentar a identificação dos brasileiros com as personagens da Walt Disney. p.51.

Figura 3 – Capa do LP *Sinfonia da Alvorada*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. p.58.

Figura 4 – *Compact Disc O Povo Canta*, lançado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1963. p. 81.

Figura 5 – Capa do álbum *Cabeça Dinossauro* (WEA, 1986) dos Titãs feita por Sérgio Britto. Os desenhos são originais de Leonardo da Vinci e encontram-se no Museu do Louvre. Na capa, *Expressão de um homem urrando*. Na contracapa, *Cabeça grotesca*. p. 118.

Figura 6 – Capa da Revista Manchete. 1793. ed. Rio de Janeiro (RJ): Bloch Editores, ago/1986. p.122.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A TRADIÇÃO DE ORALIDADE.....	17
2 A MÚSICA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO DE ORALIDADE.....	27
2.1 Samba: de Nativo a Nacional.....	27
2.2 Samba é Tornado o Símbolo Nacional.....	29
2.3 Samba: de Nacional a Nacionalista.....	33
2.4 Samba do Malandro.....	36
2.5 Carnaval.....	39
2.6 Samba-exaltação.....	41
2.7 Influência Norte-americana.....	47
2.8 A Calmaria da Bossa Nova.....	52
2.8.1 O começo da bossa.....	57
2.8.2 Samba X bossa.....	59
2.9 Tropicália: Rompendo com a Tradição da Oralidade.....	60
3 COM A MPB, O RETORNO À TRADIÇÃO.....	66
3.1 O Nacionalismo.....	67
3.2 As Palavras de Ordem.....	70
3.2.1 Ideologia e Inocência.....	72
3.3 Militantes da Canção.....	74
3.3.1 O mensageiro.....	75
3.3.2 O CPC.....	77
3.4 A <i>Canção Imobilista</i>	82
3.4.1 O Mito d'O Dia.....	83
3.4.2 A canção consoladora.....	88
3.5 <i>Relação Público-Autor</i>	91
3.5.1 O fervor.....	91
3.6 Preocupação Estética.....	93
3.7 Relação de Favor.....	95

3.8 Tropicália, um Convite à Ação.....	99
4 ROCK NACIONAL E RAP, OS FILHOS DA CONTRACULTURA.....	106
4.1 Dias sem Luta, Noites de Diversão: o Rock Nacional e a Geração Anos 80.....	107
4.1.1 Palavras-de-orderm? Não mais.....	109
4.1.2 Nos camarins da irreverência, angústia e solidão.....	112
4.1.3 Alegria, irreverência, piada com o nacionalismo.....	114
4.1.4 Relação público-cantor.....	118
4.1.5 <i>Mainstream</i> , dinheiro e drogas anunciam o fim.....	120
4.2 O RAP e as Novas Concepções de Nacionalismo.....	122
4.3 A Cultura Oral Hoje.....	124
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

Tinha 13 anos quando pedi um violão de aniversário a meu pai, que se assustou. E fui logo avisando “sei que é caro, mas já juntei metade do dinheiro. Só preciso da outra metade de presente” e levei as mãos ao bolso para comprovar a veracidade das tão sérias palavras. Ganhei o violão e o pagamento paterno de aulas mensais com um professor que um amigo garantira “era o melhor”. Entender eu não entendia nada. Mas o tempo mostrou que era mesmo o melhor: um tal de “Martinele” (na realidade, Martinelli de Castro), que tempos depois integrou a banda da dupla sertaneja João Paulo & Daniel, deixando Brasília.

O amor pela música existia desde criancinha, quando aos cinco, seis anos, eu ouvia Balão Mágico, pulava com Cabeça Dinossauro dos Titãs e decorava as letras de Adoniran Barbosa para cantar meu sambista conterrâneo. O amor pela música cresceu conforme eu crescia e se desenvolveu conforme eu me desenvolvia, me acompanhando na vida profissional e acadêmica.

Foi no final dos anos 90 que conheci a obra (ou um pedacinho dela, é claro) de Antonio Candido durante a faculdade de jornalismo. Fiquei juvenilmente encantada e apaixonada por suas análises sobre a literatura e pensando “nunca vi nada assim sobre a música”. Não que não existissem livros de história da música. Existiam e muitos. E bons. Mas nada que voltasse tão profundamente no tempo, não no tempo cronológico, mas na formação daquilo que somos hoje. Os estudos de Candido sobre a *Formação da literatura brasileira*¹ mudariam os meus para sempre...

Iniciei meus primeiros escritos ainda como TCC de graduação de jornalismo em 2001. Tinha dentro de mim a certeza de que era só o início, de que queria e iria aprofundá-los. Nada me seduzia tanto quanto a vontade de um dia ter meu estudo transformado em livro. Sonhos juvenis logos despertados pela necessidade de trabalho, mercado, dinheiro. A gente cresce, envelhece, e um dia percebe que os sonhos ficaram paralisados lá atrás. Somente dez anos depois, retornei à vida acadêmica, desta vez na cadeira de História. Um fato foi essencial para que eu optasse pelo curso. Vi na grade que haveria uma disciplina sobre música. Meu coração palpitou e tive certeza: era ali meu lugar. É claro que convidei a professora “da disciplina de música” para ser minha orientadora. Ter um professor especialista em História da Música para compartilhar era um

¹ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

sonho. Voltei a ser aquela jovem estudante de veia crítica. Veia esta que me fez, ainda aos vinte anos, escolher – entre um universo inteiro de músicas – o rock’n’roll, minha grande paixão. Esse trabalho teve início como um projeto para estudar o rock brasileiro e “acabou em samba”. Antes de chegar ao rock, era preciso estudar as canções anteriores que me pareciam ter tido uma participação política na história brasileira. Ressalto que o termo “política” aqui em nada está ligado a partidos políticos. Se houve essa separação por parte de autores ou artistas aqui citados não há essa intenção nesse trabalho.

Escolhi então como objeto de trabalho as canções dos nos 60 – período de grande, talvez a maior, efervescência e mistura musical e política –, a Música Popular Brasileira (MPB). Logo percebi que seria necessário estender esse universo delimitado. Para entender a MPB seria necessário ampliar um pouco os limites do objeto e estudar a tropicália, a bossa e o samba, em busca de outras articulações.

A seleção dos gêneros – samba, bossa nova, tropicália e MPB – se deu pela proposta de terem uma constante preocupação com o aprimoramento das letras, e não apenas com o ritmo. Já o rock nacional e o RAP foram escolhidos pela intenção de contestação social das letras e comportamento e pela importância desses na música brasileira já nos anos 1980 e 90. Ficou ainda o desejo de um estudo unicamente sobre o rock’n’roll. Mas este ficará para um próximo trabalho.

Conforme estudava, me deparei com o primeiro desafio: encontrei muitos livros que analisavam sociologicamente o Brasil e muitos que analisavam historicamente a música. Mas nenhum que pudesse fazer uma ponte entre Antonio Candido e a música. Aterrorizada e profundamente instigada, percebi que eu mesma teria que fazer essa “articulação”. Portanto, o trabalho presente não tem, nem de longe, a pretensão de responder a muitas questões, mas de apresentá-las, de pensá-las juntamente com o leitor. Não há o objetivo de oferecer conclusões e respostas, mas de nos instigar, nós amantes da música, ainda mais neste universo infindável que é pensar cultura-ideologia-política-nação.

Esse trabalho se limita a trazer elementos levantados por Antonio Candido em sua teoria intitulada Tradição de Oralidade Brasileira (ou Tradição de Auditório) ao campo da música, levantando quais desses elementos podem ser também verificados na canção. Meu pensamento inicial, ainda aos vinte anos, foi “bom, se o Brasil é um país oral porque aqui se aprende muito mais pelo que se ouve do que pelo que se lê – já que lemos muito pouco –, que importância então tem a música nesse país?”. Esse foi o ponto de partida que norteou todo o trabalho até o final.

Cada autor escolhido, cada obra estudada, cada tema, tudo foi detalhadamente trabalhado na tentativa de permear essa questão.

Mas uma pesquisa não se faz tão rapidamente após uma década longe do paraíso acadêmico. E o tema inicial *A importância da música na Tradição de Oralidade brasileira* precisou ser transformado em *A herança da Tradição de Oralidade na música brasileira*. Aqui está um primeiro estudo, de como a Tradição aparece também na música. Interpretar a importância que teve e tem a música em um país de tradição oral exige mais. Quem sabe em um próximo trabalho...

Dessa forma, o Capítulo I nos retrata a Tradição de Oralidade de Antonio Candido. O que é essa Tradição, como surge e quais suas características? O Capítulo II analisa o samba, a bossa nova e a tropicália. O Capítulo III nos traz a MPB propriamente. E, no Capítulo IV, damos uma pincelada no rock brasileiro dos anos 80 e no RAP para chegar à Tradição de Oralidade nos dias atuais. A história dos gêneros musicais é contada intercalada com a história política, econômica e social do País uma vez que compositores, intérpretes e artistas tinham uma visível preocupação em interferir no panorama social e político da época. As características da Tradição de Oralidade esboçadas no Capítulo 1 são levadas ao contexto musical e aprofundadas traçando um paralelo entre a Tradição literária e suas características também encontradas na música. As letras das canções são citadas para, por meio das próprias músicas, constatar a aparição dos elementos da Tradição de Oralidade, seu alcance e suas consequências.

Logo a princípio, esbarramos no primeiro debate. O que é cultura popular? Seria a cultura do povo ou a cultura para o povo? E será que o povo assim a define? A escritora Marilena Chauí analisa que não. “As chamadas classes ‘populares’ não a designam com o adjetivo ‘popular’, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas ‘subalternas’”². E quando o assunto é música? O que é música popular? Fala-se “em música popular para designar todo o campo musical que escapa da chamada música erudita, mas nem sempre compositores e ouvintes pertencem às ditas ‘camadas subalternas’”³. O que é chamado de música popular por uns não é chamado de popular por quem a compõe. E a maioria dos compositores das chamadas músicas populares, como veremos, não pertencem às classes populares. Assim, a presente monografia fará uma análise do gênero musical MPB, sem a

² CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1996, p. 10.

³ Ibidem, p.10.

preocupação de classificá-la como popular ou não. A escolha da canção crítica se deve por ter sido considerada revolucionária em sua época. Quanto ao público, “a audiência da canção popular foi calorosa – e de largo espectro –, principalmente entre os anos 30 e os anos 60”⁴.

O período escolhido está, quase todo, submerso à censura antes e durante o regime militar, cenário para estudarmos as manifestações do “livre” pensar durante o crescimento da repressão. A canção vai, cada vez mais, em uma escalada da década de 1930 aos anos 1960, fruindo esteticamente e se tornando espaço de embates políticos e ideológicos. A industrialização e modernização por qual passava o país, o Golpe de 30, o populismo, o Estado Novo, a criação da Rádio Nacional, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o crescimento da rádio, a organização do carnaval, o surgimento da TV, o medo ou a paixão pelo socialismo, a internacionalização da cultura brasileira, a importação da cultura norte-americana, o Golpe de 64, a radicalização política, a ditadura militar... Censura. Silêncio. Barulho. Prisões. O depois de depois...

Qual a Herança da Tradição de Oralidade na Música Brasileira? Como os elementos da Tradição permeiam as criações, as composições e principalmente as letras das canções? Como o autor/compositor se vê inserido nesse processo oral de passagem de informação? Será que existe a consciência, por parte desses autores/compositores, de que são atores desse processo? Existe nesses artistas e nos receptores a sapiência da amplitude da oralidade nacional e da importância da música por ser um veículo de transmissão oral? Se o brasileiro aprende muito mais pelo que ouve, qual o poder de influência da música? Pode-se, por meio de um movimento musical, conseguir fazer uma agitação ideológica, usando as canções como transmissão de uma determinada ideologia? Por que a música foi, talvez, o instrumento usado no período do regime militar brasileiro para fazer contestações? Por ter um longo alcance? Por ser popular? Mas será que os gêneros musicais como a MPB, que foi o gênero mais contestador do período, eram e são populares? E será que realmente foram contestadores?

Para trilhar esses questionamentos iniciais e aprofundar o caminho foram selecionados, entre os autores, historiadores, sociólogos, antropólogos, filósofos e linguistas pesquisadores dos campos da música, da ideologia, da política. Os historiadores ajudaram a entender cronologicamente e a contextualizar politicamente o desenvolver da música. Os sociólogos nos trazem questões para serem aprofundadas, como a ideologia, a formação da sociedade e da nação.

⁴ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2010, p. 7.

Já os filósofos foram aqui chamados para maestralmente bagunçar tudo, tirar nosso pensamento da zona de conforto e nos ensinar a repensar tudo aquilo para o qual um dia achamos que tínhamos as respostas certas. Os linguistas foram trazidos para salpicar alguns conceitos discursivos como a persuasão e, é claro, por amor à comunicação, e pela minha formação jornalística, vejo sempre a música, antes de tudo, como um veículo de comunicação.

Após dez anos escrevendo textos jornalísticos com frases curtas, retas e diretas, seguindo o modelo da Pirâmide Invertida – em que o mais importante, a base, sempre vem primeiro ficando no topo – e outras técnicas e vícios próprios do texto jornalístico foi um desafio adentrar nas técnicas do texto científico acadêmico. Para essa tarefa, a metodologia aplicada foi a Análise de Discurso, método qualitativo do produto que “procura tratar dos processos de constituição do objeto e não meramente do seu produto”⁵. Todo o ambiente no qual o objeto de estudo se encontra é importante para a sua análise. Assim, o social, o histórico, o cultural e o ideológico “constituem o sentido da sequência verbal produzida. Não meros complementos”⁶. Esses elementos não são coadjuvantes na elaboração da pesquisa, mas fundamentais para o entendimento do objeto. Eles não apenas povoam ou acrescentam-se na análise, mas fazem parte dos objetos de estudo, no caso, a música brasileira e a Tradição de Oralidade. E, segundo Eni Pulcinelli Orlandi, essa é a característica principal da Análise de Discurso:

O princípio teórico fundamental é considerar que há uma relação entre objeto e exterioridade que é constitutiva. Essa é uma relação orgânica e não meramente adjetiva. Não se dirá, assim, que se acrescentam dados históricos para melhor delimitar a significação; dir-se-á que o processo de significação é histórico⁷.

Assim, a Análise de Discurso foi considerada o método mais adequado para se estudar as heranças da Tradição de Auditório na música brasileira, uma vez que este é um processo de base histórica, social, econômica, cultural e ideológica e uma análise qualitativa dos dois objetos (Tradição e música) não pode ser feita tirando-os desse processo no qual as diversas bases também se encontram interligadas e enraizadas umas nas outras.

Foram utilizados, neste trabalho, entre dezenas de documentos pesquisados, livros e artigos de Antonio Candido que abrangem história e sociologia do Brasil, além da própria Tradição de Oralidade. Também serviram como base os estudos sobre história da música

⁵ ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo (SP): Cortez, 1988, p. 17.

⁶ Ibidem, p. 18.

brasileira de vários outros autores das diversificadas áreas citadas. Foram fundamentais também os estudos acadêmicos e teses de mestrado e doutorado contemporâneos. Filmes e documentários complementaram o estudo colocando-nos em contato com os artistas propriamente e suas falas e interpretações das histórias que protagonizaram. Permitindo a descoberta de tudo o que na teoria era citado, centenas de músicas foram ouvidas e analisadas e, de uma pequena parcela delas, os versos foram citados exemplificando os argumentos aqui desenvolvidos.

Além da Análise de Discurso, foi empregada também a Teoria Crítica, método de análise que “configura-se, por um lado, como construção analítica dos fenômenos que investiga e, por outro lado e simultaneamente, como capacidade para atribuir esses fenômenos às forças sociais que os provocam”⁸. A pesquisa feita pela Teoria Crítica se propõe a entender a sociedade como um todo. Nas palavras de Horkheimer, “os fatos que os sentidos nos transmitem são pré-fabricados socialmente de dois modos – através do caráter histórico do objeto percebido e através do caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais; são, pelo contrário, formados por meio da atividade humana”⁹. Ou seja, os objetos de pesquisa, aqui a música, não se esgotam em si mesmos, mas fazem parte de um todo com o qual interagem, dando e recebendo, influenciando e sendo influenciados.

A escolha da Teoria Crítica se deve pela articulação da arte com a vida. Optei por analisar a canção dos anos 30 aos 60 pelo fato de ela ter desenvolvido um componente crítico, quando os cantores populares “passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’”¹⁰. O próprio conceito de MPB surgiu em 1964 “não exatamente em decorrência dos impasses criados com o golpe militar, mas sobretudo a partir das reflexões dos compositores sobre a questão da brasilidade”¹¹.

Esse é um trabalho de aprendiz. Nestas linhas estão presentes as emoções de quem tira a cobertura, “descobre” algo e passa a interessar-se apaixonadamente pelo seu objeto de busca. Meu desejo é que os leitores também se sintam tentados a tirar o véu, a adentrar-se descobrindo novas pistas por esse mundo das canções.

⁷ Ibidem, p. 18.

⁸ WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 4. ed. Lisboa: Presença, 1995, p. 73.

⁹ Apud WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**... Op. Cit., p. 74.

¹⁰ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil** ... Op. Cit., p. 19.

¹¹ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil** ... Op. Cit., p. 44.

Terminando aqui de escrever essas palavras, quando em mim o coração saltita, flagro-me pedindo a Deus que o leitor se delicie como eu tanto saboreei cada descoberta, cada uma das partes da história – que eu julgava conhecer – e que vim a “des-cobrir”. Uma conclusão posso aqui adiantar para vocês: quanto mais estudava, quanto mais aprofundava, mais percebia que nada sabia. E mais crescia o desejo do saber.

Ah! Só duas advertências eu faria ao leitor antes de virar a página: é aconselhado ler esse trabalho ouvindo uma boa música. E que o coração esteja aberto porque uma canção antiga jamais parte. Até se deita. Mas quieta, está sempre ali, pronta para ser revivida, bem em cada um de nós. E, quando pensamos já termos morrido para algumas antigas emoções, a música lembra, a cada um de nós, o passado que pensávamos estar morto. *Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar*¹²...

Boa leitura.

¹² BARROS, Theo de; VANDRÉ, GERALDO. Álbum Disparada. Música Disparada. RCA Vitor, 1979. Gravada ao vivo no Teatro Record.

1 A TRADIÇÃO DE ORALIDADE

“Literatura sem leitores como é sempre foi a nossa”
(Antonio Candido)

A Tradição de Auditório ou Tradição de Oralidade é um conceito trabalhado pelo sociólogo carioca Antonio Candido para explicar a pouca tradição da literatura escrita e lida no Brasil. Aqui a literatura era lida em voz alta e ouvida pelo público em auditórios e comemorações. Em um país de maioria analfabeta, ainda colônia de Portugal, poucos tinham a oportunidade de desfrutar de um livro e das palavras escritas. O discurso oral se perpetuou com apoio governamental dando ênfase ao nativismo e ao nacionalismo e colocou a literatura a serviço da política. O hábito de se ouvir versos ao invés de lê-los se perpetua ainda hoje.

De acordo com Antonio Candido, a literatura foi introduzida no País de maneira involuntária, forçada. Isso fez com que, durante aproximadamente dois séculos (XVII e XVIII), não existisse a profissão de escritor, ou seja, quem fazia literatura não possuía uma função definida, no sentido profissional, na sociedade brasileira.

Os leitores também foram resultado de um “esforço de criação artificial de um público por parte dos próprios escritores”¹³. Público esse que ouvia a literatura como um discurso proferido pelo autor. Não houve uma efetiva introdução do papel, do texto escrito. Segundo o mesmo autor, as cerimônias religiosas e as comemorações públicas foram as ocasiões nas quais se formaram os públicos mais duradouros em nossa literatura colonial, dominada pelo sermão e pelo recitativo.

No geral, “os públicos normais da literatura foram aqui os auditórios de igreja, academia, comemoração”¹⁴. Porém, esses auditórios não foram suficientes para propagar a literatura e acabaram por deixá-la circunscrita, uma vez que circulava em um grupo fechado de pessoas. Isso transformava o escritor em criador, transmissor e receptor da literatura. Criador pois escrevia a obra, transmissor porque era ele mesmo quem a recitava e receptor porque, sendo os auditórios um circuito fechado de pessoas, eram os próprios escritores quem “consumiam” a obra.

Entre o fim do século XVIII e início do século XIX, no Brasil, o escritor começa a adquirir consciência de si mesmo como um homem incumbido da função de irradiar as “luzes” e trabalhar pela pátria. Passa então a se enxergar como um divulgador de ideias a serem seguidas e

¹³ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 90.

volta-se à difusão dessa imagem. Após a Independência do Brasil, o escritor passa a servir como “pastor”, quer mostrar os passos que a população deve seguir. O discurso literário brasileiro passa a ser recheado de palavras de ordem. Discurso esse que, juntando-se com o momento político, cada vez mais, arrebanhava leitores com palavras que exploravam a emoção. Sobre essa ação cívica, Antonio Candido acrescenta:

Assim, não apenas difundiu certa concepção da tarefa do homem de letras como agente positivo na vida civil, mas animou um movimento que teve continuidade, suscitando pequenos públicos fechados que se ampliariam, pela ação cívica e intelectual, até as reivindicações da autonomia política¹⁵.

A literatura passa a chegar ao grande público, mas ainda como sermão, artigo ou panfleto e esse público “aprende a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia”¹⁶.

A Independência do País trouxe a união da literatura com a política e é essa união que permite o primeiro contato vivo do escritor com os leitores/auditores, como destaca o mesmo autor:

Os escritores, pela primeira vez, conscientes da sua realidade como grupo graças ao papel desempenhado no processo da Independência e ao reconhecimento da sua liderança no setor espiritual, vão procurar, como tarefa patriótica definir conscientemente uma literatura mais ajustada às aspirações da jovem pátria, favorecendo relações vivas entre criador e público¹⁷.

É desta forma, falando dos problemas pelos quais o País passava, que o escritor, pela primeira vez na literatura brasileira, passa a ter realmente um público, apesar de ser essa uma literatura oral, discursada e não lida.

Ao contrário de uma nação preparada para adquirir o hábito da leitura, no Brasil o público dessa “literatura” era analfabeto e encarava os escritores como conhecedores a serem seguidos. “A ação dos pregadores (...) correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura”¹⁸. Assim, o público acostumou-se a ouvir os textos, mas não a lê-los:

¹⁴ Ibidem, p. 90.

¹⁵ Ibidem, p.91.

¹⁶ Ibidem, p.92.

¹⁷ Ibidem, p.92-93.

¹⁸ Ibidem, p.93.

Forma-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores (...), requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa leitura e prejudicou entre nós a formação de um estilo realmente escrito para ser lido (...), prefigurando um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas.¹⁹

Apesar do aumento no número de leitores, o livro no Brasil não alcançou um público numeroso, ao contrário de outras publicações menos densas com maior carga apelativa. As edições dos livros demoravam a se esgotar, enquanto o recitativo e outros veículos de leitura mais fáceis, como jornais e tribunas, “conduziam as suas ideias ao público de homens livres, dispostos a vibrar na grande emoção do tempo”²⁰.

A comoção pós-Independência trouxe o discurso emotivo como forma de se atrair leitores/ouvintes, criando um elemento fundamental na relação escritor-público: o nativismo, que logo se tornou nacionalismo, como explica Candido na mesma obra citada:

O nativismo e o civismo foram grandes pretextos funcionando como justificativa da atividade criadora; como critério de dignidade do escritor; como recurso de atrair o leitor e, finalmente, como valores a transmitir²¹.

Esse nacionalismo passou a ser visto como sinônimo de patriotismo e como necessário à valorização da cultura brasileira. Dessa maneira, o escritor passou a ser julgado por exprimir ou não esse sentimento. A necessidade de auto-valorização foi tão intensa que ultrapassou os limites da literatura, passando a ser tema em diferentes artes, inclusive na música, como descreve Candido:

O nacionalismo transbordou imediatamente dos livros e operou independentemente deles, na canção, no discurso, na citação, na anedota, nas artes plásticas, na onomástica, propiciando a formação de um público incalculável e constituindo possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós²².

A relação escritor-público acabou por ser “forçada” e não natural, da mesma maneira como a entrada da literatura no País, sendo consequência do discurso sentimental e emotivo do

¹⁹ Ibidem, p.94.

²⁰ Ibidem, p.93.

²¹ Ibidem, p.93.

nacionalismo. No artigo “Uma Palavra Instável”, no qual Antonio Candido analisa a questão do nacionalismo na história brasileira, o autor acrescenta:

O nacionalismo tinha, pois, um primeiro significado, digamos positivo, que exprimia o patriotismo normal e correspondia ao grande esforço de conhecer o país. Mas quando apelava para palavras como ‘brasilidade’, começava a se alterar e adquirir o sentimento negativo de conservadorismo político, social e cultural; de sentimento anti-popular²³.

Esse excesso de nacionalismo criava uma falsa realidade, um mundo inexistente e, de tanto ser usado para destacar ou inventar pontos positivos no País, passou a ser encarado com simpatia pelo autoritarismo de direita.

Com o aumento do número de leitores/auditores e sendo a literatura um excelente veículo para se divulgar esse nacionalismo exacerbado, as instituições estatais brasileiras passaram a dar apoio à literatura, uma vez que os textos incorporavam o civismo da Independência. Os escritores, que não conseguiam sobreviver apenas da venda de seus livros, já que a literatura era muito mais oral que escrita, passaram a receber o apoio do Estado ou, pelo menos, o acolhimento da literatura como uma “atividade digna”:

Na ausência de públicos amplos e conscientes, o apoio ou, pelo menos, o reconhecimento oficial valeram por estímulo, apreciação da obra, colocando-se ante o autor como ponto de referência²⁴.

No entanto, na medida em que eram apoiados, ficavam presos ao Estado, como explica o autor:

A função consistiu, de um lado, em acolher a atividade literária como função digna; de outro, a podar as suas demasias, pela padronização imposta ao comportamento do escritor, na medida em que era funcionário, pensionado, agraciado, apoiado de qualquer modo. Houve, nesse sentido, um mecenato por meio da probenda e do favor imperial, que vinculavam as letras e os literatos à administração e à política, e que se legitima na medida em que o Estado reconhecia, desta forma (configurando-o junto ao público), o papel cívico e

²² Ibidem, p.95.

²³ CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____. **Vários escritos**: São Paulo: Duas Cidades, 3. ed. 1995, p. 301-302.

²⁴ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público... Op. cit., p.97.

construtivo que o escritor atribuía a si próprio como justificativa da sua atividade²⁵.

Essa prisão em relação ao Estado é chamada por Antonio Candido de “servidão burocrática” pois podava o autor, fazendo com que a literatura trabalhasse a favor da ordem vigente e impedindo a produção puramente artística. “Por isso mesmo, talvez tenha sido uma felicidade a morte de tantos escritores de talento antes da servidão burocrática”²⁶, analisa o sociólogo.

Ao analisar o fenômeno da “servidão burocrática” na França em meados do século XVIII, o historiador cultural Robert Darnton ressalta que a monarquia “tinha de levar em conta a opinião pública e a dos homens que a orientavam”²⁷. Já os escritores precisavam de alguém que os patrocinasse. Com isso, estava formada uma relação escritor-Estado baseada em favores. Para o pesquisador, as “proteções” são a “palavra-chave” encontrada por ele nos relatórios analisados. Com esse servilismo, os escritores ganhavam bolsas, empregos e passavam a ser bem-vistos pela polícia, que não questionava o princípio do tráfico de influência. “A proteção funcionava como o princípio básico da vida literária. Sua presença em toda a parte faz com que outro fenômeno, o mercado literário, se torne conspícuo por sua ausência”²⁸.

Pela inexistência desse mercado, ao escritor não havia alternativa a não ser aceitar e procurar pela proteção. Eram muito poucos os escritores franceses que conseguiam sobreviver de suas obras. Eles não conseguiam enriquecer nem mesmo com os *best-sellers* porque o monopólio dos lucros ficava com os editores. O autor não recebia os direitos autorais. Eles vendiam os manuscritos. Assim, a luta era em alçar algum prestígio para “atrair um protetor e conseguir um lugar na administração real”²⁹. O Estado com seus protetores respeitava o escritor por sua arte, mas vigiava-o por sua força ideológica. Diante dessa realidade, Robert Darnton concluiu que “a população literária podia ser rebelde, mas não era revolucionária”³⁰.

No Brasil, a dependência em relação ao Estado gera ainda um outro aspecto: o conformismo, que passa a ser cada vez mais presente nas publicações brasileiras. Esse conformismo não é apenas dos escritores do Brasil-Colônia, mas se perpetua também com

²⁵ Ibidem, p.95-96.

²⁶ Ibidem, p.96.

²⁷ DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa**. 2 ed. Rio de Janeiro (RJ): Graal, 1988, p. 192.

²⁸ Ibidem, p. 218.

²⁹ Ibidem, p. 220.

músicos e compositores, pois o aspecto é posteriormente encontrado quando se analisa a música brasileira nos séculos seguintes.

O cientista político e historiador brasileiro, Adalberto Paranhos, relata a presença da característica do conformismo na música brasileira, mas chama a atenção para a não unanimidade do fenômeno. Segundo Paranhos, o “cerco do silêncio” montado pelo governo “em torno de músicas populares que pudessem destoar das normas então instituídas levou muita gente, por muito, a acreditar no triunfo de um pretenso 'coro da unanimidade nacional'”. No entanto, para o pesquisador, “trafegando na contramão dessa visão”, é possível encontrar “manifestações que desafinam o 'coro dos contentes'”, como que a fornecer um “atestado de sobrevivência”³¹:

Houve, sem dúvida, músicos populares que morderam a isca. Ainda que por um mero cálculo interesseiro ou, mais do que isso, em função de uma adesão mais ou menos espontânea ao regime, o que de fato se viu foi uma enorme safra de canções que enalteciam o mundo do trabalho. (...) Mas houve também uma porção não desprezível de canções que avançaram o sinal vermelho e (...) furaram o cerco³².

Também a pesquisadora Carla Araújo Coelho, ao analisar o samba como expressão cultural da nacionalidade, ressalta que a relação entre Estado e músicos não se deu de forma harmoniosa, “com uma passiva submissão destes diante daquele”. Mas houve “um segmento de compositores que não apenas não se adequaram aos parâmetros estabelecidos pelo Estado Novo, como contestaram de maneira mais ou menos sutil através de composições muitas vezes com conotações dúbias – o chamado coro de vozes destoantes”³³.

Tanto esse conformismo, que se apresenta na forma de uma aceitação à ordem vigente, quanto a procura pelo reconhecimento público levam o autor a nivelar as suas obras de maneira mediana, ou, como diz Antonio Candido, a uma “bitola de gosto” tornando-as mais acessíveis, a fim de que todos a consumam:

Não se estranha, pois, que se tenha desenvolvido na nossa literatura oitocentista um certo conformismo. (...) Ele se liga ao caráter, não raro, assumido pelo

³⁰ Ibidem, p. 203.

³¹ PARANHOS, Adalberto. **Entre sambas e bambas**: vozes destoantes no Estado Novo. Juiz de Fora: Locus, 2007, p. 179.

³² Ibidem, p.181.

³³ COELHO, 2009, p.12.

escritor, de apêndice da vida oficial pronto para submeter sua criação a uma tonalidade média, enquadrando a expressão numa certa bitola de gosto³⁴.

Em *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson faz uma observação sobre o mercado de livros na Europa do século XVI:

Sendo uma das primeiras formas de empreendimento capitalista, o setor editorial teve de proceder à busca incansável de mercado, como é próprio ao capitalismo. Os primeiros editores estabeleceram ramificações por toda a Europa: assim se criou uma verdadeira ‘internacional’ de editoras, que ignoravam as fronteiras nacionais. E, como os anos 1500-50 foram um período de excepcional prosperidade europeia, o setor editorial participou desse *boom* geral. Mais do que em qualquer outra época, o setor era uma grande indústria sob o controle de capitalistas ricos. Naturalmente, os livreiros estavam interessados basicamente em ter lucro e vender produtos, e portanto procuravam, acima de tudo, obras que fossem do interesse do maior número possível de seus contemporâneos³⁵.

No Brasil, a adaptação da obra a um gosto mediano ocorre na medida em que o público brasileiro era em sua grande maioria analfabeto, situação que ainda hoje perdura, principalmente quando o assunto é cultura e, sobretudo, quando se considera que mesmo entre os precariamente alfabetizados, não existe o hábito da leitura. Sobre o Brasil, Benedict Anderson diz que “naqueles calmos dias coloniais, pouca leitura interrompia o ritmo esnobe e faustoso da vida dos homens”³⁶, ressaltando a inexistência do costume da leitura.

Essa situação faz com que obras que não se encaixam nesse padrão mediano não consigam sobreviver e se sustentar por ter um público quantitativamente pequeno. Daí a consequente submissão por parte dos escritores a esse gosto mediano e à ordem vigente. Candido acrescenta ainda que a elite literária brasileira não foi assim considerada por ter gosto refinado:

O escritor se habituou (...) a contar com a aprovação dos grupos dirigentes. (...) A esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país nunca lhe (ao escritor) permitiu diálogo efetivo com a massa ou com o público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas elites. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. Elite literária, no Brasil, significou, até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras³⁷.

³⁴ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público... Op. cit., p.96.

³⁵ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2008, p. 72.

³⁶ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** ... Op. Cit., p. 85.

Candido fala ainda sobre a dificuldade de leitura e entendimento de algumas obras:

Até o modernismo não houve aqui escritor realmente difícil, a não ser a dificuldade fácil do rebuscamento verbal, que justamente porque se deixa vencer logo, tanto agrada aos falsos requintados. De onde se vê que o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras³⁸.

Com os poucos exemplares de livros e a “dificuldade do rebuscamento verbal” literário, torna-se fundamental o papel da música na continuidade da “Tradição de Auditório”. Era por meio da musicalização dos versos escritos que os textos eram propagados:

Se as edições eram escassas, a serenata, o sarau e a reunião multiplicavam a circulação do verso, recitado ou cantado. Desta maneira, românticos e pós-românticos penetraram melhor na sociedade, graças a públicos receptivos de auditores³⁹.

A musicalização dos poemas e a voga do discurso fizeram com que a Tradição de Auditório chegasse ao século XX. Porém, até a década de cinquenta, vários aspectos modificaram essa Tradição. Entre eles, a ampliação relativa dos públicos, o desenvolvimento da indústria editorial, o aumento das possibilidades de remuneração específica e certa desoficialização da literatura. Alterações essas que não impediram que a Tradição se perpetuasse por mais meio século. Pelo contrário, fizeram com que ela se fortalecesse ainda mais modificando algumas características, como o nascimento da indústria cultural e uma maior separação do escritor com o governo vigente:

A Tradição de Auditório continua e tende a se manter (...) nos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata. (...) As mudanças no campo tecnológico e político vieram trazer elementos contrários à literatura feita para ser lida. O rádio, por exemplo, reinstalou a literatura oral, e a melhoria eventual dos programas pode alargar perspectivas neste sentido⁴⁰.

O crescimento da literatura oral se mantém com o desenvolvimento das mídias audiovisuais e de informação rápida, como a televisão, a internet e a tecnologia multimídia. Até

³⁷ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público... Op. cit., p. 98.

³⁸ Ibidem, p. 98-99.

³⁹ Ibidem, p. 97.

⁴⁰ Ibidem, p. 102.

enciclopédias tem seu conteúdo narrado e bastante ilustrado em CDs. O surgimento de audiolivros e a redução da mensagem escrita, a exemplo dos jornais de tópicos ou *fast-news*, contribuem também para a manutenção e expansão da Tradição de Oralidade nos dias atuais.

A TV, o veículo de maior audiência no Brasil atualmente, que atinge mais de 90% da população, é o exemplo emblemático dessa continuidade da Tradição de Oralidade a que se refere Antonio Candido. Além, é claro, do rádio. A música, por sua vez, constitui um elemento central na programação televisiva e radiofônica. Até mesmo as novas mídias, como a internet, apesar de fazer uso do texto escrito, tem como base a oralidade, a coloquialidade presente nos *e-mails*, nos *chats* e nas redes sociais.

A música deu continuidade à literatura oral levando “a palavra” a grandes auditórios ou públicos, aumentando o poder de penetração, como diz a cantora Maria Bethania em depoimento ao documentário *Palavra Encantada*:

A música popular brasileira tem uma penetração muito grande. Muito mais facilmente ela toca as pessoas (...). Acho interessante levar a informação da palavra falada também, não só cantada, porque eu acho que a música é muito mais fácil. O som é abstrato, absorve você como perfume, você sente. E a palavra falada tem uma certa impenhência, certa postura⁴¹.

O RAP, do inglês *rhythm and poesy*, surgiu no final do século XX nas comunidades negras dos Estados Unidos. No Brasil, o cantor de RAP paulista Reginaldo Ferreira da Silva, o conhecido Ferréz, narra, no mesmo documentário, que atrai crianças e adolescentes para a literatura por meio da música:

Como cantor de RAP eu sou uma grande mentira só para cativar os moleques para a literatura. Faço um CD de RAP e, ao invés de pôr as letras, ponho um conto pro cara ler um conto na vida dele. No palco, eu canto umas três, quatro músicas, depois recito uma poesia, falo de literatura para aproximar o cara porque ficou, nesse país, um paradigma de que literatura é sagrada, é uma coisa pra poucos, quando, na verdade, tem que ser o café da manhã de todo mundo. Não tem que ser elitizada, só para o clero. Tem que ser compartilhada como pão⁴².

⁴¹ PALAVRA ENCANTADA. Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro. Radiante Filmes. Sarapui Produções Artísticas, 2009. 84 min: color, português. Letterbox 4x3, DVD.

⁴² Ibidem.

Essa mistura entre ritmo e poesia, entre palavra escrita e oralidade, entre letra e dança permitiu a perpetuação da Tradição de Oralidade, como explica o músico, compositor, pesquisador e professor de literatura José Miguel Wisnick:

A cultura no Brasil é muito oral, muito rítmica, muito musical, muito corporal e muito festiva. A literatura, a cultura letrada, nunca se implantou completamente no Brasil no sentido de você ter uma vida cultural baseada em publicações, leitura, grande número de leitores. Passou-se muito diretamente dos meios orais pro rádio e pra televisão, pros meios audiovisuais. Criou-se uma situação que não existe propriamente em país nenhum desse jeito, que é uma canção popular fortíssima que ganhou uma capacidade de falar, de cantar pra auditórios uma poesia de densa qualidade, sutilezas, riqueza e, ao mesmo tempo, essa imediatez, essa leveza que a canção também tem⁴³.

A música, no século XX, passou a ser usada como símbolo nacional, na criação de uma identidade nacional e construção sociocultural, como conta o próximo Capítulo.

43

Ibidem.

2 A MÚSICA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO DE ORALIDADE

*O samba, a prontidão
e outras bossas
são nossas coisas.
São coisas nossas.
(Coisas Nossas, Noel Rosa ⁴⁴)*

A história da música brasileira traz os mesmos elementos presentes na Tradição da Oralidade e na literatura. Ao analisar o contexto histórico – com a Política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos, o comportamento das classes sociais, as relações raciais, a industrialização do país, a transformação nos padrões de consumo, o contexto do Estado Novo e dos ideais getulistas, assim como a repressão ditatorial –, observa-se como os elementos da Tradição de Oralidade percorreram o tempo, fazendo-se presentes na literatura e permeando a construção da música brasileira. É possível entender como a música se desenvolve no contexto da Tradição e como herda dela vários elementos, como o discurso nacionalista, o estrangeirismo, o conformismo e favores por parte da ordem vigente. Para compreender esse percurso, é preciso voltar à história de alguns gêneros musicais, como o samba, a marcha, a bossa nova e a tropicália.

2.1 Samba: de Nativo a Nacional

*“As espontaneidades regionais,
em vez de fazerem dano a essa cultura comum,
enriquecem-na”.*
(Gilberto Freyre ⁴⁵)

Dois gêneros de música urbana são reconhecidos como tipicamente cariocas: o samba e a marcha. José Ramos Tinhorão, jornalista e escritor paulista, explica que ambos surgiram em um período que vai de 1870 (com a decadência do café no Vale do Paraíba e a consequente ida dos negros para formar as camadas populares do Rio de Janeiro) a 1930 (quando o processo de industrialização gera uma classe média urbana) ⁴⁶. Desenvolveram-se em ranchos e vieram da necessidade dos negros e camadas pobres da população de criarem uma dança para poderem

⁴⁴ ROSA, Noel. Álbum **Coisas nossas/Mulher indigesta**. Música Coisas Nossas. Columbia, 1932. 78 rpm.

⁴⁵ FREYRE, Gilberto. Complexidade da antropologia e complexidade do Brasil como problema antropológico. In **Problemas brasileiros de antropologia**. 3. ed. Rio de Janeiro (RJ): José Olympio, 1962, p. 39.

também se divertir na festa coletiva (que mais tarde seria chamada de carnaval), já que não tinham condições sociais para participar das demais festas, como conta Tinhorão:

A nascente classe média do Segundo Reinado desde meados do século resolvera o seu problema de participação na festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem recursos financeiros para a armação de carros alegóricos, tiveram que criar uma forma própria de expressão. E eis como nasceram os ranchos⁴⁷.

Esses ranchos cariocas surgiram, na análise de Tinhorão, com os negros nordestinos que, com a decadência do café, passaram a ser mão de obra no Rio de Janeiro. Os negros da Bahia cantavam em marcha as canções populares. O samba se incluía como ritmo e como sapateado e nada mais era do que “uma estilização da vigorosa coreografia do batuque”⁴⁸.

Quando Chiquinha Gonzaga compôs, em 1899 (governo de Campos Sales), a marcha *Ô Abre Alas* e, em 1917 (governo de Wenceslau Brás), foi gravado o samba *Pelo Telefone* é que se “verificou que a música reunia – como em uma colcha de retalhos – reminiscências de batuques, estribilhos do folclore baiano e sapateados do maxixe carioca”⁴⁹.

Em pouco tempo, o samba e a marcha passariam ao domínio da classe média que era a detentora das gravadoras e rádios:

A marcha – muito em coerência com o fato de ter sido criada por uma compositora da alta classe média da época – ia evoluir no início do século para um aproveitamento orquestral, ao chegar o período áureo dos grandes ranchos, já completamente urbanizados, e mais tarde para a brejeirice fabricada dos carnavais de salão. (...) O samba, nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento dos ritmos baianos por parte dos compositores cariocas (principalmente Sinhô), passaria também em pouco tempo ao domínio dos primeiros profissionais da classe média (...), passando a evoluir segundo toda uma série de influências estranhas à cultura popular brasileira, ou seja, a da música dos *jazz-bands* e do semi-eruditismo dos orquestradores, dos quais Pixinguinha foi um dos pioneiros⁵⁰.

Toda a história da música no Brasil esteve intimamente ligada ao contexto econômico-social do país, como ocorre a qualquer manifestação artística cultural. A formação da classe

⁴⁶ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, um tema em debate**. 4. ed. São Paulo: 34, 2012, p. 17.

⁴⁷ Ibidem, p. 18.

⁴⁸ Ibidem, p. 19.

⁴⁹ Ibidem, p. 19.

média, a industrialização, a expansão da cultura norte-americana pós-Guerra, a dependência econômica brasileira, a migração negra e vários outros componentes, não apenas influenciaram, mas modificaram a música, a literatura, a arquitetura e outras artes. Na canção, a divisão social levou à multiplicação do samba:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores das camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba de morro”; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba da gafieira); a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. Foi quando a coisa estava nesse ponto que apareceu a geração da bossa nova⁵¹.

Do samba surgem o samba de gafieira, o samba-enredo, samba-exaltação, samba-canção e a bossa nova, para citar apenas alguns dos ritmos posteriores pois o que era um só gênero se transformou em vários. Assim, hoje, fala-se em samba de raiz para identificar o que é simplesmente o samba. Mas que caminhos o samba percorreu para chegar aos dias de hoje, para ser conhecido em todo país e reconhecido em todo mundo como símbolo da cultura brasileira?

2.2 Samba é Tornado o Símbolo Nacional

(...) o triunfo avassalador
da música popular nos anos 60 -,
inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita,
numa quebra de barreiras
que é dos fatos mais importantes
da nossa cultura contemporânea -
começou a se definir nos anos 30,
com o interesse pelas coisas brasileiras.

⁵⁰ Ibidem, p. 20.

⁵¹ Ibidem, p. 20 e 21.

(Antonio Candido⁵²)

A evolução do samba dos ranchos ou becos à classe média foi coroada, sobretudo, na década de 30. Mais que alcançar e conquistar a classe média, o samba foi alçado a ritmo nacional e a símbolo maior do Brasil.

Em 1930, o então presidente Getúlio Vargas criou o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o Ministério da Educação e Saúde. Com uma política focada no desenvolvimento industrial, tentou atrair o apoio dos trabalhadores urbanos, fundamentais para alcançar seus objetivos de crescimento da economia. “Não foi o movimento revolucionário que começou as reformas; mas ele propiciou a sua extensão para todo o país”⁵³, afirma Antonio Candido em relação às reformas educacionais promovidas por Vargas. Da mesma forma, o alastramento e a generalização do samba iniciou-se por intenção governamental, mas só aconteceu pela identificação do país com a música. A música instrumental, denominada “erudita” não chegava aos trabalhadores e não era feita por eles. A cultura predominante era a popular, como ainda é hoje, e Vargas soube usá-la para alcançar a classe trabalhadora. Assim, “nos anos 30 e 40, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural”⁵⁴.

Ao estudar a história da literatura brasileira, Candido ressalta a publicação de obras que ajudaram a construir e a modificar o pensamento da década de 30: Gilberto Freyre, com o livro *Casa Grande & Senzala* (1933), recria a imagem do Brasil como um país mestiço, onde a mestiçagem não é mais causa do atraso do país, mas sua especificidade. Assim como Sergio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), influenciou muito o desenvolvimento do nacionalismo no país. As duas obras buscaram entender o processo de formação do Brasil como nação e juntas foram um marco histórico na transformação do pensamento intelectual (já que o acesso à literatura era um benefício da elite) dos anos 30 e, conseqüentemente, na formação da mentalidade de muitos estudantes.

Se antes, todas as raças eram vistas como inferiores à branca, com a publicação das duas obras literárias, a visão sobre a escravidão e sobre o negro iniciou uma transformação. A obra de Sergio Buarque de Holanda levanta que é preciso unir as classes para formar uma nação. Renato

⁵² CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura**. Novos Estudos Cebrap v.2, São Paulo, 1984, p.

36.

⁵³ Ibidem, p. 28.

⁵⁴ Ibidem, p. 36.

Ortiz aponta que “o que era mestiço torna-se nacional”⁵⁵. Para Antonio Candido, é, na década de 30, que acontecesse a “surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas numa radicalização que antes era quase inexistente”⁵⁶.

Assim, a mudança de pensamento da época, fomentando a valorização do nacional e a visão do Brasil como um país de brancos e de mestiços abriu caminho, juntamente com os objetivos econômicos e políticos de Getúlio Vargas, para a nacionalização do samba e, mais que isso, para que fosse “eleito” como símbolo da cultura brasileira em todo o mundo.

“O nacionalismo brasileiro nunca passou de um esforço de modernização nos parâmetros em que o Brasil seria modelado à imagem e semelhança dos países desenvolvidos”⁵⁷, ressaltam José Miguel Wisnik e Enio Squeff ao analisarem o nacional na cultura brasileira. Para eles, “o nacionalismo brasileiro foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão cultural, mas a adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior”⁵⁸.

O antropólogo Hermano Vianna, ao analisar o “mistério do samba” – ou como o gênero passou de música de beco para música nacional e, mais ainda, para símbolo do país e produto de exportação –, levanta outras questões que vão além dos objetivos getulistas de “conquistar” os trabalhadores e manipular a cultura e o discurso que chegaria às massas. Vai mais adiante também na visão de José Miguel Wisnik e Enio Squeff de uma necessidade trazida pelo contexto internacional e na constatação de um movimento de valorização do negro iniciado pelos intelectuais. Vianna se aprofunda nesse interesse, que não foi súbito, nem repentino, pelas coisas brasileiras que tomou o Brasil nos anos 30.

O que eram essas coisas brasileiras? Quem definia o que era realmente brasileiro e, portanto, digno de interesse? Como uma elite que até então ignorava o brasileiro passa a se interessar e, mais do que se interessar, valorizar ‘coisas’ como o samba, a feijoada (que pouco a pouco se transforma em prato nacional, apresentado com orgulho para os estrangeiros que aqui aportam) e a mestiçagem

⁵⁵ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2012, p. 41.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura ...** Op cit., p. 1

⁵⁷ SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2004, p. 54.

⁵⁸ Ibidem, p. 55.

(principalmente entre brancos e negros)? (...) Por que é que no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados?⁵⁹.

Para tentar elucidar o “mistério do samba” – que não será estendido aqui, mas se faz importante a percepção da presença, em toda a discussão sobre o crescimento da música, do *nacionalismo*, do *estrangereirismo* e, como veremos adiante, dos *favores*, todos elementos da Tradição de Oralidade –, Vianna elenca três análises iniciais, dos antropólogos carioca Roberto da Matta e inglês Peter Fry (professor da UFRJ), a partir das quais o autor aprofunda a questão:

Peter Fry lançou a seguinte hipótese: ‘a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la’ (Fry, 1982). Roberto da Matta tem outra resposta: a desconstrução do ‘mito’ da mestiçagem a partir da constatação da natureza ‘fortemente hierarquizada’ da sociedade brasileira. Não haveria ‘necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante’ (Da Matta, 1981). Daí (e assim Da Matta se aproxima de Peter Fry) uma preocupação com a intermediação e o sincretismo: a síntese impediria ‘a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política’ (Da Matta, 1981)⁶⁰.

Hermano Vianna ressalta ainda que, uma coisa foi a “aceitação” do samba, e outra é o “culto” do samba como símbolo de nossa originalidade cultural⁶¹. O estudioso ressalta ainda que a elevação do samba não foi um acontecimento repentino, mas se deu na tentativa de “inventar” a identidade e a cultura popular brasileiras. “A transformação do samba em música nacional nunca será entendida como uma descoberta de nossas verdadeiras ‘raízes’ antes escondidas, ou ‘tapadas’, pela repressão, mas sim como o processo de invenção e valorização dessa autenticidade sambista”⁶². Um novo modelo da autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930 para compor um todo homogeneizador, uma unidade necessária para a manutenção do regime político brasileiro.

Além de “unificar o país sob a égide do Estado”, o regime estadonovista teve outras duas preocupações, segundo Eduardo Vicente: elevar o “nível estético da cultura popular, de modo a

⁵⁹ VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): Zahar, 2012, p. 30 e 31.

⁶⁰ Ibidem, p. 31 e 32.

⁶¹ Ibidem, p. 32.

⁶² Ibidem, p. 35.

permitir que o país alcançasse um novo patamar de ‘civilização’” e incorporar conteúdos ideológicos propostos pelo Estado à cultura popular⁶³, como será mostrado no tópico a seguir.

Para finalizar o “mistério” da elevação do samba a símbolo nacional, vale lembrar que além de não ter sido repentina, como cita Vianna, a aceitação do samba não foi também “linear”, como aponta Marcos Napolitano. “As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a bossa nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira”⁶⁴. É o que será explicado mais adiante.

2.3 Samba: de Nacional a Nacionalista

*Eu sou contra nacionalismo cultural excessivo.
Eu sou contra esse negócio de restrição
a culturas de outros lugares.
Eu acho que deve entrar tudo.
Acho uma sorte extraordinária o Brasil
ser um país de imigração.
Quer dizer, o Brasil amadureceu
graças a esse pessoal que veio de fora.”
(Antonio Candido, em 3 Antonios e 1 Jobim⁶⁵)*

Para muitos, pode soar como novo ouvir falar em censura antes do golpe militar de 1964. Mas o Estado Novo (1937-1945) cumpriu esse papel. O Golpe de Estado de 1930 levou Getúlio Vargas ao poder, assumindo a chefia do "Governo Provisório" e colocando fim à República Velha. A nova fase da história brasileira marca o decréscimo do sistema socioeconômico da aristocracia rural para a aceleração da industrialização e da produção em massa. O surgimento da classe industrial e o crescimento do proletariado trazem novas reivindicações, como as trabalhistas, e também novos desejos de consumo nas classes mais ricas. Todo esse cenário social-político-econômico vai influenciar na produção cultural, nas letras e canções e nos rumos que a música brasileira tomaria.

Estado Novo foi como Getúlio Vargas batizou o regime político criado por ele a partir de seu segundo golpe, em 1937. O período, que se estendeu até 1945, é marcado pela centralização

⁶³ VICENTE, Eduardo. **A Música popular sob o Estado Novo (1937-1945)**. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq - Universidade de Campinas (Unicamp): São Paulo, 2006, p. 8.

⁶⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. 3. ed. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2005, p. 40.

⁶⁵ 3 ANTONIOS E 1 JOBIM. Direção Rodolfo Brandão. Elipse Televisão e Cinema, 1993. 56 min. Color, português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6Zz3CFQ_SI>. Acesso em 24 abr 2014.

do poder, autoritarismo, nacionalismo e anticomunismo. Todas essas características vão impactar a música, podando o samba do malandro, criando o samba-exaltação, estatizando o carnaval, assim fomentando o nacionalismo, o estrangeirismo e os “favores” do Estado àqueles artistas que compartilhavam desses projeto.

As várias ações governistas em relação à produção cultural brasileira garantiram que a produção da época fosse a expressão do pensamento governista. O governo de Getúlio Vargas apoiou e patrocinou uma campanha pelo “requintamento” do samba, gerando o movimento que ficou conhecido como samba-exaltação – samba menos rústico, mais sofisticado e ufanista, que exaltava as qualidades e grandiosidades do país com apologia ao patriotismo e letras nacionalistas (sem gírias ou regionalismos). Com o samba-exaltação, perde-se o caráter regionalista, doméstico, que era a marca do samba do morro. Desta forma, os ideais getulistas e norte-americanos caminharam juntos nos novos rumos que a música brasileira seguiria.

Para tentar sair do samba do malandro, passando pelo adestramento do carnaval, e chegar ao samba exaltação, grande foi o aparato burocrático criado por Getúlio Vargas e muitas foram as ações governamentais feitas com um oculto autoritarismo e assumidas pela classe artística, às vezes por oportunismo pessoal, mas, na grande maioria, sem a percepção nítida de estar trabalhando em prol das ideologias estatais. Os cantores e compositores, como o restante da população brasileira, estavam embutidos num clima de industrialização, crescimento, globalização (ainda que na época o termo não fosse amplamente usado) e descobrimento das belezas naturais do Brasil. Os artistas estavam empenhados em elevar a nação brasileira ao patamar das nações mais desenvolvidas do mundo. E, sem se darem conta, assumiram uma postura marcadamente elitista. A adesão dos artistas se deu tanto em publicações, quanto na ocupação de cargos públicos⁶⁶.

Os músicos agiam em favor da divulgação das doutrinas do Estado muitas vezes sem esta consciência, sem a devida noção do que estavam fazendo, sem um conhecimento claro de que estavam propagando um ideal doutrinador e autoritário estatal. Eles, de fato, acreditavam estar contribuindo para o crescimento musical e econômico do país, o que, de fato, ocorreu, porém sob a égide, escudo, proteção e patrocínio do Estado.

⁶⁶ VICENTE, Eduardo. *A Música popular sob o Estado Novo (1937-1945)* ... Op. Cit., p. 7.

Não se deve analisar nenhum desses fenômenos de modo simplista, acreditando que os artistas envolvidos na produção de canções e arranjos recebessem algum tipo de orientação específica no direcionamento de sua obra. Porém, é inegável que os conteúdos ideológicos propagados pelo Estado Novo acabaram por incorporar-se a uma parcela dessa produção. Incorporação que, no mais das vezes, parece ter se dado de forma realmente inconsciente. Por outro lado, é preciso não perder de vista o fato de que o controle estatal sobre significativa parcela dos meios de produção e distribuição musical representava um instrumento de direcionamento do mercado nada desprezível⁶⁷.

Enquanto o governo americano se preocupava em barrar a influência europeia na América Latina, o governo de Getúlio Vargas estava ocupado em impedir os ideais comunistas (objetivo também dos Estados Unidos). O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Vargas em 1939, era responsável pela censura dos programas radiofônicos e das músicas. Um exemplo foi o ano de 1943. De acordo com Vicente, citando a *Revista Cultura Política*, apenas no ano de 1943, 27.396 programas e 5.678 músicas passaram pelo crivo do DIP⁶⁸.

O programa de rádio *A Hora do Brasil*, talvez o maior veículo ideológico do Estado Novo, entrava no ar diariamente das 20h às 21h em cadeia nacional (hoje chamado *A Voz do Brasil*, ainda entra em rede nacional obrigatória, de segunda à sexta, das 19h às 20h). Além do noticiário político, continha um programa musical para levar à população músicas nacionais (ou nacionalistas) e “educativas”. Já o programa *Um Milhão de Melodias*, também da Rádio Nacional, rádio pública do poder Executivo, era patrocinado pela Coca-Cola⁶⁹.

Ao contrário dos músicos, a máquina de governo liderada por Getúlio Vargas sempre teve a percepção da importância da música para dominar o imaginário popular e do rádio para chegar a todas as classes e homogeneizar o pensamento. Assim, durante toda a sua existência, o Estado Novo exerceu, sim, uma ação repressora que, na música, se deu principalmente no samba.

Os malandros tiveram suas composições fortemente censuradas e/ou foram cooptados a reproduzir os conteúdos ideológicos preconizados pelo Estado (MATOS, 1982). O carnaval, por sua vez, foi firmemente atrelado à estrutura governamental e disciplinado até os limites da militarização. Seus sambas-

⁶⁷ VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)**... Op. Cit., p. 12.

⁶⁸ **Revista Cultura Política**. n. 47, dez. 1944, p. 177. Apud VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)** ... Op cit., p.14.

⁶⁹ Ibidem, p.12.

enredo passaram, por decreto oficial, a exaltar os temas nacionais e os personagens históricos caros ao Estado⁷⁰.

A preocupação assumida pelo governo estadonovista era criar uma “cultura nacional” para dar uma única voz ao país ditada pelo Estado. Para isso, seria necessário, no entendimento do governo, elevar o nível estético da cultura para que o Brasil alcançasse um novo patamar de “civilização”, incorporar conteúdos ideológicos e eliminar aspectos indesejáveis⁷¹. Um desses aspectos indesejáveis para o Estado, que precisaria ser eliminado, era o samba do malandro.

2.4 Samba do Malandro

*“Se eu lhe arranjo trabalho
ele vai de manhã, de tarde pede a conta.
Eu já estou cansada de dar
murro em faca de ponta.
Ele disse pra mim
que está esperando ser presidente.
Tira patente do sindicato
Dos inimigos do batente.”
(Letra do samba *Inimigo do Batente*⁷²)*

Sem contratos de trabalho ou relações trabalhistas, a figura do “malandro” surgiu com a abolição da escravatura e a falta de oportunidades para muitos negros que deixaram de ser escravos, mas não foram absorvidos pelo mercado de trabalho. Uma forma de sobreviver meio malandra, meio no “jeitinho brasileiro”, sem chegar à ilegalidade nem, tampouco, à adulação de poderosos ricos ou políticos.

Livres da senzala não obtém, no entanto, acesso às escolas e fábricas, mantendo-se como mão-de-obra não qualificada, mal remunerada e de alta disponibilidade. Essas populações, agora afastadas do meio rural, passarão a aglomerar-se na periferia dos centros urbanos⁷³.

Não aceitando trabalho nas mesmas condições de antes, muitos negros passaram a viver

⁷⁰ MATOS, Claudia. Apud VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)** ... Op cit., p.9.

⁷¹ VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)** ... Op cit., p. 8.

⁷² AUGUSTO, Germano; BATISTA, Wilson. Álbum **Inimigo do batente**. Música Inimigo do batente. Intérprete Dircinha Batista. Odeon, 1940. 78 rpm.

⁷³ VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)** ... Op cit., p. 37.

na ociosidade e foram se tornando símbolos da resistência e da transgressão, como mostrado no Capítulo 1. O orgulho em “ser malandro” aparece no samba *Lenço no Pescoço*⁷⁴, de Noel Rosa:

Meu chapéu do lado,
tamanco arrastado,
lenço no pescoço,
navalha no bolso.
Eu passo gingando.
Provoco e desafio.
Eu tenho orgulho
em ser tão vadio.

Para o governo ficava o desafio de eliminar não apenas o orgulho em ser “malandro” e a visão de heroísmo dada pelas músicas, mas a própria figura do “malandro”. Trabalho esse que foi feito pelo DIP com uma rigorosa censura aos temas e às gírias e vícios de linguagem usados nas canções. Ao mesmo tempo, Getúlio trabalhava na exaltação ao trabalho e canções com essa temática foram incentivadas, como na música *Eu trabalhei*⁷⁵, de 1941, de Roberto Riberti e Jorge Faraj:

Eu hoje tenho
Tudo, tudo que um homem quer
Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher
Mas pra chegar
Até o ponto em que cheguei
Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei

Eu hoje sou feliz
E posso aconselhar
Quem faz o que eu já fiz
Só pode melhorar
E quem diz que o trabalho
Não dá camisa a ninguém
Não tem razão
Não tem, não tem.

Outro exemplo, também de 1941, é a canção *É negócio casar*⁷⁶, de Ataulfo Alves e Felisberto Martins, com a imagem do “malandro regenerado”, agora dentro dos padrões pregados

⁷⁴ ROSA, Noel. Álbum **Lenço no pescoço**. Música Lenço no pescoço. RCA, 1933. 78 rpm.

⁷⁵ FARAJ, Jorge; RIBERTI, Roberto. Álbum **Orlando Silva**. Música Eu trabalhei. Intérprete Orlando Silva. Funarte, 1985.

⁷⁶ ALVES, Ataulfo; MARTINS, Felisberto. Álbum **Talento não tem idade**. Música É negócio casar. Revivendo Discos, 2003.

pelo Estado Novo, que largou a "vadiagem", tem família (moralidade), trabalho e lar. O “ex-malandro” agora é patrocinado pelo Estado. O título *Negócio* se refere ao salário-família que o Estado Novo instituiu para quem tivesse mais de 4 filhos: "o presidente mandou premiar".

Veja só
 A minha vida como está mudada
 Não sou mais aquele
 Que entrava em casa alta madrugada
 Faça o que eu fiz
 Porque a vida é do trabalhador
 Tenho um doce lar
 E sou feliz com o meu amor
 O estado novo
 Veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café, petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar
 E quem for pai de quatro filhos
 O presidente manda premiar
 É negócio casar.

Entre muitas canções com a temática do trabalho e do malandro, pode-se citar também para exemplificar, *Bonde Piedade*⁷⁷ (1945), de Geraldo Pereira e Ari Monteiro:

De manhã eu deixo o barracão
 Vou pro ponto de seção
 Cheio de alegria
 Pego o bonde Piedade
 Desembarco na cidade
 Em busca do pão de cada dia

A princípio meu ordenado
 Era pouco e muito trabalho
 Aguntei o galho e o tempo passou
 Agora fui aumentado
 Passei a encarregado
 A minha situação melhorou.

O samba do malandro ia contra os ideais trabalhistas, enquanto o samba-exaltação ajudava a propagar o nacionalismo e a deter um suposto avanço do comunismo. Já o carnaval

⁷⁷ MONTEIRO, Ari; PEREIRA, Geraldo. Álbum **Mais um milagre/Bonde piedade**. Música Bonde piedade. Continental, 1945.

precisava ser “educado” para que não representasse um atentado ao pudor e aos bons costumes. Para o Estado Novo, o samba precisava ser mais sofisticado para atrair as camadas mais cultas que não consumiam ou tinham vergonha de assumir o gosto pelo samba.

Patrocinado pelo Estado e sob o guarda-chuva do desenvolvimento industrial, o país aumentou a produção cultural e abriu asas para o emergente mercado mundial. O caráter regionalista foi cedendo espaço aos arranjos internacionais. O samba saiu dos becos, desceu o morro, conquistou as elites e decolou para outros palcos nunca antes imaginados. Integrou o norte ao sul do país e levou uma nova imagem do Brasil a outros países. Mas, para isso, aos olhos do Estado Novo foi preciso que o samba se tornasse uma música “civilizada”. E essa aula de “boas maneiras” desfilou pelo carnaval.

2.5 Carnaval

*“O tocador do bumbo era um negrão esplêndido (...),
sambando em frente dele uma pretinha nova,
que entusiasmou o negrão.
Era impossível não sentir que o negrão (...)
mandava o seu gozo todo pro instrumento. (...)
Nunca senti maior sensação artística de sexualidade.(...)
Era sensualidade?
Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de ‘indecentes’
os sambas de negros...”
(Relato de Mário de Andrade sobre a noite de 14 de fevereiro de 1931⁷⁸)*

Ritmo dançante, vocação para a total diversão, euforia, pouca roupa, mistura das classes sociais e até mesmo dos papéis sexuais. O carnaval é naturalmente anárquico. E, por isso mesmo, nenhuma festa popular no Brasil causou tanto medo ao Estado e uma preocupação de controle e vigilância a toda essa festa popular.

Getúlio Vargas, ainda na década de 30, foi aos poucos atrelando a festa, os carnavalescos e as escolas de samba ao aparelho estatal e, assim, passou a controlar indiretamente a organização dos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro.

Em 1932, os desfiles de carnaval são transformados em uma competição entre as escolas e o carnaval passa a ser colocado como cartão de visita para o turismo no Brasil. Dessa forma, já em 1935, as escolas e os carnavalescos começam a ser procurados para que colaborem com a

⁷⁸

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 116.

imagem do país e com a consciência patriótica. Os enredos passam a falar do amor pelo Brasil, pela natureza, pelos símbolos brasileiros, pela história e glórias do país.

As escolas também passam a ser controladas e para desfilar é exigido que estejam filiadas à União Geral das Escolas de Samba (UGES). Começa então a se “organizar” os desfiles das escolas de samba. Estava oficializado o carnaval. Para os sambistas a oportunidade era grande porque eles passavam a ter apoio governamental e recursos para organizar a grande festa popular, considerada hoje a maior do mundo. O samba dos negros que não fizessem parte dessa organização passa a sofrer preconceitos da imprensa e do rádio, sendo associado à sujeira e mau-cheiro⁷⁹.

No ano seguinte, em 1936, outra arbitrariedade. Por meio de decreto, as escolas passam a ter a obrigação de compor sambas-enredo com temas históricos, patriotas e de caráter didático⁸⁰. Houve resistência por parte de alguns sambistas, mas a imposição venceu. Herivelto Martins e Darci de Oliveira, numa tentativa de resistir às interferências do Estado, fizeram o samba *Se o Morro não Descer*⁸¹ reivindicando liberdade para as escolas de samba:

Se a turma lá do morro
Fizer greve e não descer
A cidade vai ficar triste
Carnaval vai morrer

O tamborim já está de prontidão
Estão de guarda a cuíca e o violão
Em toda a cidade é um grito de socorro
Se a escola não descer
Carnaval vai ser no morro

Todos os morros estão querendo saber
Qual é a ordem que tem que prevalecer
Se as escolas não tiverem liberdade
Carnaval vai ser no morro
Ninguém desce pra cidade

⁷⁹ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 55.

⁸⁰ Alguns teóricos discordam de que o nacionalismo nos sambas tenha sido uma imposição do Estado, mas, sim, um acordo feito entre os próprios sambistas que queriam tornar o samba o grande tema nacional, como defende Nelson da Nóbrega Fernandes em: FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade*. Trabalho apresentado no **XII Colóquio Internacional de Geocrítica**, Bogotá, maio de 2012.

⁸¹ MARTINS, Herivelto; OLIVEIRA, Darci de. Álbum **Carnaval de rua**. Música *Se o morro não descer*. Mocambo/Intercd, 2000.

No entanto, o samba vencedor de 1936 foi *Natureza Bela do meu Brasil* da Unidos da Tijuca. Já no próprio nome se demonstra como a tendência nacionalista dos sambas-enredo havia se cristalizado, como queriam os ideais getulistas.

Um ano depois, em 1937, a UGES cria o prêmio *Cidadão Samba* para dar títulos outorgados pelo Estado a sambistas e líderes das escolas de samba, uma forma de gerar, com simpatia, uma relação de “amizade” ou de “favores” entre os líderes e o Estado. E, assim, é claro, fortalecer a presença do Estado nas escolas⁸².

Em 1939, a escola Vizinha Faladeira inovou ao trazer para a avenida uma ala só de crianças. Todas estavam fantasiadas de anões. Após desfilar, no entanto, foi desclassificada por ter um samba-enredo de cunho não nacional. O samba era *Branca de Neve e os Sete Anões*⁸³.

É incalculável a influência do Estado Novo sobre o carnaval. Ainda hoje, os desfiles são associados ao calendário turístico nacional. Com o mito da descoberta do samba na década de 30 – como se nele estivesse contida toda a essência brasileira –, não só o próprio samba, mas o Brasil passa a ostentar uma natureza carnavalesca.

Ainda hoje, muitos sambas-enredo possuem um caráter de exaltação da pátria. Após a ditadura, no entanto, uma nova característica passa a ser observada nos desfiles. As escolas começam a consagrar, nesta história nacional, lendas e personagens da memória popular não vistos na história oficial. Apesar do resgate da história popular, o samba, durante o Estado Novo, já havia se modificado com o samba-exaltação e satisfeito aos objetivos da agenda oficial.

2.6 Samba-Exaltação

“A música vem sendo a arte brasileira (...) – dentre as belas-artes – em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana: da aristocrática e burguesa tanto quanto plebeia ou rústica.”
(Gilberto Freyre⁸⁴)

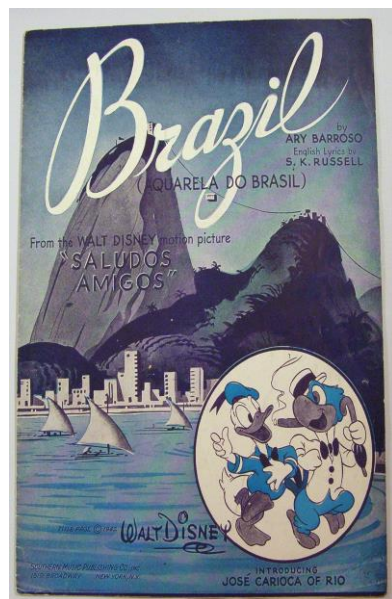
Aquarela do Brasil, de Ary Barroso (1939), é a maior representante do movimento que ficaria conhecido como samba-exaltação, por ter nascido sob as aspirações nacionalistas e de modernização. É uma das mais populares canções brasileiras de todos os tempos. Antes de ser

⁸² VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)**... Op cit, p. 25.

⁸³ Ibidem, p.25.

gravada, foi apresentada em um festival beneficente patrocinado pela então primeira-dama, Darcy Vargas. Os famosos arranjos foram compostos pelo maestro Radamés Gnattali. A canção não obteve sucesso assim que foi lançada. O êxito só chegou três anos depois, em 1942, quando *Aquarela do Brasil* foi trilha-sonora do filme de animação *Saludos Amigos*, lançado pelos estúdios Disney. A partir daí, nunca mais voltou ao anonimato e se tornou a primeira música brasileira executada mais de um milhão de vezes nas rádios dos Estados Unidos. Pela popularidade, recebeu letra em inglês do compositor Bob Russell especialmente para o cantor norte-americano Frank Sinatra (1915-1998)⁸⁵.

Figura 1 - Capa do filme de animação da Walt Disney *Saludos Amigos*, que alçou ao estrelato a canção *Aquarela do Brasil*⁸⁶



Fonte: Thornbooks (2014)

Aquarela do Brasil é considerada a canção que marca o início do movimento samba-exaltação. Exalta as qualidades e grandiosidades brasileiras no quarteto: samba-morena-ginga-natureza. As letras nacionalistas e, consideradas por muitos, ufanistas caracterizam o samba-exaltação, assim como os arranjos orquestrais e a sofisticação harmônica. Outra marca desse

⁸⁴ FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso**. 3. ed. Rio de Janeiro (RJ): José Olympio, 1974, p. 104.

⁸⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/ary-barroso/dados-artisticos>>. Acesso em 13 maio 14.

⁸⁶ Foto licenciada pela Walt Disney, 1942. Disponível em <<http://www.thornbooks.com/shop/thorn/50337.html>>. Acesso em 26 mar 2014.

movimento foi a colocação de termos pouco usuais nas letras das canções, que dessem a impressão de intelectualidade e desenvolvimento cultural. Na canção de Barroso, essa característica pode ser encontrada nos termos "inzoneiro", "merencória" e "trigueiro"⁸⁷:

Brasil! Meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 O Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingar
 O Brasil, do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Pra mim! Pra mim, pra mim
 (...)

 Brasil!
 Terra boa e gostosa
 Da morena sestrosa
 De olhar indiscreto
 (...)

 Ah! ouve estas fontes murmurantes
 Aonde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincar
 Ah! esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro

Além de Sinatra e diversos outros cantores estrangeiros, no Brasil, a música já foi gravada por artistas como Carmem Miranda, Caetano Veloso e Erasmo Carlos. A versão talvez mais instigante foi interpretada por Elis Regina, durante a ditadura militar, acompanhada por um sombrio coral indígena. Durante a apresentação, “malandros” com cartolas e blusas listradas faziam a coreografia. Disponibilizada na internet no dia 30/08/2008⁸⁸, as imagens da apresentação possuem mais de 136 mil acessos, mostrando que, ainda hoje, a canção provoca interesse e curiosidade e é sinônimo de sucesso.

O samba-exaltação e outras canções sinônimo de sofisticação musical, depuração do samba, requinte e, é claro, nacionalismo eram as músicas difundidas pela Rádio Nacional e nelas estão presentes as influências do maestro Radamés Gnattali, o nome de maior destaque nessa área. Radamés misturava ao jazz e a sons chamados de eruditos instrumentos do samba brasileiro, como cavaquinho, pandeiro, violão e violão de sete cordas. Em outras canções, substituía o uso dos regionais no acompanhamento das músicas pela orquestração. Enquanto Radamés

87

BARROSO, Ary. Álbum **Aquarela do Brasil**. Música Aquarela do Brasil. Odeon, 1939.

apresentava essas canções no programa *Um Milhão de Melodias* da Rádio Nacional, a Coca-Cola patrocinava o programa.

Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional⁸⁹.

Por meio da Rádio Nacional (inaugurada em 1936, foi estatizada com o decreto-lei n. 2073, de 08/03/1940), o governo criava contratos de trabalho com artistas, compositores e cantores, fazendo com que se tornassem funcionários do Estado e estivessem atrelados ao governo. Aos poucos, no rádio, foi deixando de haver espaço para o “malandro” e se inserindo o “profissional” da música. Só no ano de 1943, por exemplo, o DIP emitiu 1.163 contratos de trabalho e registrou 1.263 músicos, entre brasileiros e estrangeiros⁹⁰. Um desses músicos que trabalhou ao lado do governo federal foi Heitor Villa-Lobos. A Rádio Nacional teve fundamental importância no projeto de integração nacional e “é preciso que se diga que, desde a Revolução de 30, (...) a Rádio Nacional foi o canal exclusivo de informação e formação cultural do povo brasileiro”⁹¹.

É importante ressaltar que, no projeto de integração nacional, a Rádio Nacional atuou também na divulgação da música regional, transformando cantores pouco conhecidos em revelações nacionais, transformando sons regionais em nacionais e o país em uma única aldeia global. Um dos compositores que se tornou conhecido nacionalmente pelos microfones da Rádio Nacional foi o pernambucano Luiz Gonzaga, como mostra o filme *Gonzaga de pai pra filho*⁹².

O sucesso dos programas e das diretrizes da Rádio Nacional levou a uma modificação do público do rádio, que passou a contar, cada vez mais, com as classes de menor poder aquisitivo.

Durante toda a Era Vargas, Getúlio exerceu certo fascínio entre os artistas. Muitos sambistas o viam com enorme admiração e essa relação foi demonstrada ao longo do período em

⁸⁸ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=nLiaJRSd2q4>>. Acesso em 26 abr 2014.

⁸⁹ SAROLDI; Moreira. Apud VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)** ... Op cit., p. 13.

⁹⁰ VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)** ... Op cit., p. 14.

⁹¹ Idem, Ibidem, p. 91.

⁹² GONZAGA DE PAI PRA FILHO. Direção Breno Silveira. Brasil, Produção Conspiração Filmes. Distribuição Downtown Filmes. 2008. 86 min: cor, áudio Dolby Digital.

várias canções. Já em 1930, Zico Dias e Ferrinho lançam *Revolução de Getúlio Vargas*⁹³ exaltando o novo presidente:

Todo o povo do Brasil deve agora estar contente
O doutor Getúlio Vargas é o nosso presidente
Tudo isso foi muito triste, deu vontade de chorar
Mas logo eu vi anunciado nas coluna do jornal
Que o senhor vinha no Rio, ai, pro Brasil embelezar
Aiê, ele cumpriu seu destino e(.....) pro hospitá.

O Brasil tava na reme e a boiada (?) embelezar
Depois que o Getúlio veio no Rio para governar
Teve baile, teve missa para o mundo se alegrar
Aiê, ele deu sua palavra, nomeou o nosso generá.

O doutor Getúlio Vargas é um homem de perfeição
Pois ele ganhou no voto, mas ficou na escuridão
Para ter o prometido, foi preciso a Revolução
Aiê, ele cumpriu o seu dever, ai com armas lá na mão.

Quem fez essa modinha recorda a Revolução
Pra contar pros brasileiro que sofreram judiação
A notícia que corria, eu ouvi o povo falar,
Miguel Costa na Argentina não podia mais voltar
Agora tá em São Paulo, no Brasil, vem adorar
Aiê, ele cumpriu seu dever, aiá, soa bem natura.

No ano seguinte, Lamartine Babo escreve a marchinha *Seu Getúlio ou Gê-Gê*⁹⁴, interpretada por Almirante com o Bando de Tangaras. A letra saúda a vitória da Revolução e o crescimento do rádio:

Só mesmo com revolução
Graças ao rádio e ao parabélum,
Nós vamos ter transformação
Neste Brasil verde-amarelo
Ge-e-Gê-/t-u-tu/l-i-o-lio/ Getúlio

Certa menina do Encantado,
Cujo papai foi senador
Ao ver o povo de encarnado

⁹³ DIAS, Zico; FERRINHO. Álbum **A revolução de Getúlio Vargas/A morte de João Pessoa**. Música Revolução de Getúlio Vargas. Victor, 1930.

⁹⁴ BABO, Lamartine. Álbum **Madureira/Ge-gê (Seu Getúlio)**. Música Seu Getúlio ou Gê-Gê. Intérprete: Almirante com o Bando de Tangaras. Parlophon, 1931.

Sem se pintar mudou de cor
Ge-e-Gê-/t-u-tu/l-i-o-lío/ Getúlio

Mesmo décadas depois, Getúlio Vargas continuou sendo tema de letras e de sambas. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela homenageou o ex-presidente no carnaval de 2000 com o samba-enredo *Trabalhadores do Brasil: a época de Getúlio Vargas*⁹⁵, com letra de José Felix:

O raiar de um novo dia
Desafia meu pensar
Voltando à época de ouro
Vejo a luz de um tesouro
A Portela despontar (lálalaiá)
Aclamado pelo povo, o Estado Novo
Getúlio Vargas anunciou
A despeito da censura
Não existe mal sem cura

Viva o trabalhador ôôô
Nossa indústria cresceu (e lá vou eu...)
Jorrou petróleo a valer...

No carnaval de Orfeu
Cassinos e MPB
O Rei da Noite, o teatro, a fantasia
No rádio as rainhas, a baiana de além-mar
Tantas vedetes, cadilacs, brilhantina
Em outro palco o movimento popular
E no Palácio das Águias
Ecoou um grito a mais
Vai à luta meu Brasil
Pela soberana paz
Quem foi amado e odiado na memória
Saiu da vida para entrar na história.

Meu Brasil-menino
Foi pintado em aquarela
Fez do meu destino
O destino da Portela
(O raiar...)

⁹⁵ De acordo com a Portela, “para o ano 2000, a Liga Independente das Escolas de Samba determinou, após acordo com a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que o carnaval participaria das comemorações pelos 500 anos do descobrimento do Brasil. Inspirado no sucesso do carnaval de 1965, ano em que todas as agremiações fizeram referência ao 4º Centenário de fundação do Rio de Janeiro, o carnaval de 2000 seria temático, com todas as escolas

O samba-exaltação foi um importante instrumento de divulgação da cultura e do turismo brasileiros internacionalmente. Assim, se tornou comum que cantores viajassem com o então presidente da República, Getúlio Vargas, ao exterior “com a missão de reforçar a simpatia do sorriso do presidente”⁹⁶ e aumentar os olhares positivos sobre o Brasil.

O movimento contrário também ocorreu e, junto com a Política de Boa Vizinhança, os arranjos do *jazz* norte-americano eram cada vez mais usados nas canções brasileiras. Introduzidos nas composições representaram inovações formais na linguagem do samba. Os arranjos das *big-bands*, no Brasil, eram vistos como sinônimo de sofisticação musical e depuração do samba. Para se fazer uma música de requinte ou se usava harmonias vindas da música erudita ou arranjos ouvidos no *jazz*. Era a chegada da avassaladora influência cultural norte-americana no país tupiniquim.

2.7 Influência Norte-Americana

*“A cooperação e a amizade geram táticas mais eficientes do
que ameaças e intervenção armada.”*
(Robert Divine)⁹⁷

Foi nos primeiros anos do século que a indústria mercadológica começou a se fazer presente impondo características à música para que essa se tornasse mais vendável e importando produtos que iriam fazer aos poucos com que a música incorporasse, cada vez mais, elementos estrangeiros, como explica José Ramos:

No Rio, essa influência se revelaria inicialmente avassaladora em face do conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e, finalmente, das gafieiras. Essas novidades todas chegavam ao Brasil durante a segunda década do século, quando após a Primeira Guerra, os Estados Unidos iniciavam o grande rush industrial que estava destinado a desembocar na crise de 1929⁹⁸.

abordando alguma parte da história de nosso país”. Disponível em <<http://www.gresportela.org.br/historia/>>. Acesso 26 abr 2014.

⁹⁶ TINHORÃO, José Ramos. **Historia social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998, p. 300.

⁹⁷ DIVINE, Robert A. **América – passado e presente**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992, p. 590.

⁹⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, um tema em debate...** Op. Cit., p. 50 e 51.

Para Tinhorão, essa gigantesca influência norte-americana do início do século esteve mais forte que nunca na década de 1940. Nesse período, de mais ou menos quinze anos, deu-se no Brasil a criação do samba-canção, também chamado de samba de meio de ano “por atender ao consumo de discos durante o período que se estendia da quaresma até o mês de setembro, quando voltava o interesse pelas músicas de carnaval”⁹⁹. O gênero é uma adaptação do samba dito de morro aos gostos da classe média que era quem consumia discos. O samba de meio de ano era na realidade:

...uma forma mais nobre de composição, ou seja, um tipo de samba que permitisse maior riqueza orquestral e um toque de romantismo capaz de servir às letras de fundo nostálgico e sentimental, características da música da classe média brasileira, desde o tempo da modinha imperial¹⁰⁰.

Por volta de 1945, com a Política da Boa Vizinhança – estratégia do então presidente dos EUA, Franklin Roosevelt, para aumentar as relações com os países da América Latina –, a influência aumenta novamente e passa a ser definitiva estendendo-se até os dias de hoje e tornando a dependência econômica e tecnológica um fator de dependência cultural. No que diz respeito à música propriamente, Ramos Tinhorão critica a bossa nova e a classe média brasileira. Para ele, o gênero, incorporando influências do jazz, modificou a batida original do samba, transformando-o “numa pasta sonora, mole e informe”¹⁰¹ que agradasse à classe média “alienada”. A importação de características e tradições se incorporou à música brasileira impondo um padrão musical:

... como o público potencialmente comprador de discos era a classe média, foi o gosto alienado que se impôs ao gosto geral e, assim, todos os meios de divulgação – o disco, o rádio e depois a televisão – foram postos a serviço da música norte-americana e, no campo da música brasileira, da que mais parecesse com essa música dominante¹⁰².

Mais a frente, José Ramos Tinhorão reafirma a crítica e explica o que seria uma pasta sonora, fazendo uma análise, desta vez, não sociológica, mas musical:

⁹⁹ Ibidem, p. 56.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 55.

¹⁰¹ Ibidem, p. 53.

¹⁰² Ibidem, p. 61.

... a denominada bossa nova viria pôr fim à confusão, através de eliminação dos últimos toques de originalidade do samba tradicional, o que conseguiria através do nivelamento da melodia, da harmonia, do ritmo e do contraponto, numa espécie de pasta musical¹⁰³.

Criada pelo então presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, cujo governo estendeu-se pelo período de 1933 a 1945, a Política de Boa Vizinhança era uma estratégia de relacionamento com a América Latina. O intervencionismo por meio de armas foi trocado por negociações diplomáticas e colaborações econômicas. Assim, os Estados Unidos barrava a influência europeia na região e incentivava o crescimento do consumo de seus produtos em todo o continente.

A alta classe média brasileira também estava ávida por novos costumes, novas músicas, novas roupas que a fizesse se sentir menos rural e mais industrializada, pertencente a um novo mundo, e os Estados Unidos incentivaram este novo modo de vida para conseguir benefícios econômicos e crescimento de suas indústrias e empresas. O imperialismo das armas dá lugar a dominação pela hegemonia cultural, incorporando não só as artes mas a mudança de hábitos, e ao *american way of life*.

Brincamos de vídeo-game e ouvimos rock de grupos chamados *Kiss*, *Dire Straits* e *Village People*. Vamos ao *McDonald's* de *t-shirts* e *blue jeans* e comemos *hot-dog*, *hamburger* e *chips*, quase sempre com Coca-cola. Fomos *beatniks* e *hippies*, e hoje somos *punks* ou *new waves*. A novidade patológica do momento é a Aids... Tio Sam chegou ao Brasil no começo dos anos 40, com força total. Mascando chiclete ao som do *boogie-woogie*, vimos a larga avenida de mão dupla conhecida por Política de Boa Vizinhança se transformar numa rua estreita, *one way*...¹⁰⁴.

Junto ao crescimento industrial norte-americano, há o surgimento e desenvolvimento da classe média brasileira. Ansiosa por novidades e necessitando de uma identidade, imitava os países desenvolvidos. Tentava parecer-se com as ricas nações e negava, dessa forma, qualquer

¹⁰³ Ibidem, p. 65.

¹⁰⁴ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1981, contracapa.

vínculo com os pobres para assemelhar-se com a alta classe dando a impressão de uma, na realidade falsa, ascensão social. Assim:

Quando a grande máquina da indústria e da publicidade mudou, de repente, o penteado e a altura das saias das mulheres, os conceitos de moral e o ritmo das danças (a maior contribuição dos negros nesse processo), as camadas médias da população do Rio de Janeiro – onde também se verificava um acelerado processo de urbanização – passaram a adotar as novidades norte-americanas como modelo, através de um mimetismo que atingiria a música popular¹⁰⁵.

Foi assim que os brasileiros começaram a substituir os sucos naturais pela *coca-cola*, a trocar os doces caseiros pelo sorvete *kibon*, a mascar os *chiclets*, ler revistas em quadrinho e a ouvir *jazz*. A influência cultural foi se dando, não apenas na mudança ou na inserção de novos costumes, mas também no gosto artístico. Foi entre as ações da Política de Boa Vizinhança que o estúdio Disney criou o filme *Saludos Amigos* com *Aquarela do Brasil* como trilha sonora e que os Estados Unidos inventaram, por exemplo, a personagem Zé Carioca, que passou a fazer parte da turma de personagens da *Walt Disney*. Assim, o imperialismo estadunidense abrangia todas as faixas etárias e influenciava também futuras gerações.

Figura 2 – Zé Carioca, criado para aumentar a identificação dos brasileiros com as personagens da Walt Disney¹⁰⁶



Fonte: Sinttel Rio (2014)

¹⁰⁵ Ibidem, p. 49.

¹⁰⁶ **Anos de ouro do Zé Carioca.** Rio de Janeiro: Abril, 1989. Foto licenciada pela Walt Disney. Disponível em <www.sinttelrio.org.br>. Acesso em 02 maio 14.

Na música, nota-se a grande influência da Política de Boa Vizinhança principalmente a partir da década de 1940. Os Estados Unidos começaram a oferecer bolsas e cursos para artistas brasileiros, que passaram a estudar o *jazz*. Mais que isso. Passaram a ver o *jazz* como uma música de classe, de requinte, de quem tem elegância e educação. O samba passou a ser visto, ainda mais, como a música de massa das classes menos favorecidas e estudadas, dos pobres sem requinte.

O cinema norte-americano também teve grande peso sobre a música brasileira. As trilhas sonoras dos filmes hollywoodianos tornavam-se referência e influenciavam fortemente os compositores brasileiros.

De acordo com o sociólogo Afrânio Mendes Catani, citado por Silva e Lima, a penetração “modificou os meios de se fazer arte em toda a América Latina, ao mesmo tempo que reinventou os valores sociais e simbólicos das populações nestes países”¹⁰⁷.

Enquanto a influência norte-americana definia o acesso aos produtos fonográficos, os meios de produção e distribuição musical eram controlados pelo Estado brasileiro por meio do DIP, que trabalhava associado ao *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), órgão dos Estados Unidos responsável em implementar o *american way of life*, o modo de vida estadunidense na América Latina, por meio da imposição da cultura e da ideologia americanas¹⁰⁸.

Conseguiram espaço no mercado fonográfico brasileiro músicas consideradas sofisticadas, que eram, na verdade, aquelas com influências harmônicas do *jazz*, tom ufanista e sem caráter regionalista.

A influência da musical norte-americana no Brasil foi, na realidade, muito além da questão musical de cópia de elementos técnicos e características de harmonia e melodia. Ela não apenas influenciou, mas modificou a música brasileira. Desviou o samba do percurso que vinha traçando, transformando-o em objeto de consumo. Muito maiores que as consequências sentidas pelo *jazz* – com as transformações nos padrões de consumo, relação com a indústria de discos e imposições mercadológicas –, foram as mudanças no gênero brasileiro. O samba foi

¹⁰⁷ Apud SILVA, Guilherme Augusto do Nascimento e; LIMA, Jonatas Pinto. **A Política de Boa Vizinhança e a influência cultural estadunidense na América Latina**. Departamento de Artes e Humanidades, Universidade Federal de Viçosa (UFV): Viçosa, 2008, p. 2.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 2.

transfigurado e teve, não só uma alteração em seu ritmo, com o samba-canção, mas a geração de um novo estilo, a bossa nova.

2.8 A Calmaria da Bossa Nova

*“Eu comi o hemisfério Norte,
Mas isso só alimentou o meu hemisfério Sul”
(Zé Celso, teatrólogo antropofagista, sobre elementos
norte-americanos na cultura brasileira¹⁰⁹)*

O DIP foi extinto em 1945. O Decreto-lei n. 7532 o substituiu pelo Departamento Nacional de Informações (DNI), fechado, logo em seguida, em 1946, no governo de Eurico Gaspar Dutra.

Com as políticas brasileira do Estado Novo e norte-americana de Boa Vizinhança, ocorre um processo de internacionalização do samba, que, não apenas sai do morro para ser consumido pelas elites brasileiras, mas também cruza fronteiras e chega a outros países. A influência das duas políticas foi enorme e continuou mesmo após a queda do Estado Novo, em 1945, tendo implicações na bossa nova (surgida na década de 1950) e na tropicália (movimento do final da década de 1960).

Toda a influência governista, seja nacional ou estrangeira, não significa que as músicas brasileiras perderam suas características culturais tidas por nacionais. O que ocorreu foi uma fusão entre os elementos nacionais e dos Estados Unidos, criando novas vertentes de expressão cultural.

A bossa vem como uma filha, como um desdobramento da incorporação de elementos musicais do *jazz* pela música brasileira e é também uma recriação do samba. É a nova linguagem trazida pelo *jazz* inserida na linguagem musical reconhecida como portadora de uma brasilidade. Uma música doce, de mocidade, de amores jovens, de barquinhos, sol e mar. De paixões no cenário carioca, de paisagens e natureza. De banquinhos, tranquilidade e violão. De *Quiet Nights of Quiet Stars*, “muita calma pra pensar e ter tempo pra sonhar”¹¹⁰.

A bossa foi, de um lado, intimista, lírica, de canto sussurrado. De outro, deu asas à

¹⁰⁹ José Celso Martinez Correa Apud PALAVRA Encantada. Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro. Radiante Filmes. Sarapui Produções Artísticas, 2009. 84 min: color, português. Letterbox 4x3, DVD.

¹¹⁰ JOBIM, Antonio Carlos. Álbum **O Amor, o sorriso e a flor**. Música Corcovado. Odeon, 1960. O título refere-se ao Morro do Corcovado na cidade do Rio de Janeiro (RJ).

eloquência dos arranjos orquestrais. Antonio Carlos Jobim, o maestro da bossa nova, como é chamado, foi amigo e parceiro do compositor Radamés Gnattali para quem pediu conselhos e com quem trabalhou junto na gravadora Continental, a partir de 1952. Assim como Radamés redefiniu o samba, Tom Jobim introduziu arranjos que renovaram as estruturas tradicionais da música popular brasileira com a bossa nova. Levou a música brasileira para vários países. Em 1963, gravou com o saxofonista Stan Getz e, em 1967, com Frank Sinatra, entre outros. Teve suas canções interpretadas por grandes nomes internacionais como Ella Fitzgerald e Frank Sinatra. *Garota de Ipanema* esteve entre as dez canções mais executadas em todo o mundo. Não se sabe ao certo o número de interpretações gravadas, mas estima-se que ultrapasse quinhentas e que haja mais de mil e quinhentos produtos (entre LPs, CDs, DVDs ou filmes) com a música¹¹¹. A edição 25 da versão brasileira da revista *Rolling Stone* elegeu, em 2008, Tom Jobim o maior músico brasileiro de todos os tempos. A internacionalização da música brasileira passou, necessariamente, por Tom Jobim.

Em muitas músicas, revelou seu amor pelo Rio de Janeiro, como em *Corcovado* (1960), *Samba do avião* (1963) e *Lígia* (1973). E, em muitas outras, foi inspirado pela natureza, como em *Wave* (1969), *Águas de março* (1972) e *Passarim*. Com o tempo, foi fazendo arranjos cada vez mais complexos e com muitos efeitos orquestrais e voltou-se ainda mais para temas sobre a beleza da natureza brasileira.

A bossa nova trouxe a sofisticação ao samba em letras, melodias e harmonias. Fato muito criticado por aqueles contrários à importação e mistura de influências norte-americanas nas canções brasileiras, mas que agradou ao gosto dos intelectuais, das elites, da classe média e do mundo internacional. O gênero representou o descanso de um dia de domingo, uma trégua entre música e política. As letras não traziam temas de protestos, reivindicações, não falavam de questões sociais. A bossa nova foi um barquinho que passeou tranquilamente no mar aberto sob o sol, enquanto apreciava a paisagem. A bossa foram os amores de uma juventude, sobretudo, despreocupada com questões financeiras, políticas ou econômicas, como na canção *Estamos Ai*¹¹², de Durval Ferreira, Mauricio Einhorn e Regina Werneck:

Só se for agora, a bossa vai prosseguir

¹¹¹ UNIVERSAL, Gravadora Apud Jornal O Globo. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340449>>. Acesso em 13 maio 2014.

¹¹² FERREIRA, Durval; EINHORN, Mauricio; WERNECK, Regina. Álbum **No fino da bossa volume II**. Música: Estamos Ai. Universal, 1998.

Todo mundo vai cantar
 Nosso samba é demais
 Bossa nova vai mostrar que pode arrasar
 Se falar de sol, de amor, de mar e luar
 E de gente que, cantando, vai
 Gente que só tem na alma paz e amor

Em *O Barquinho*¹¹³, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, toda paisagem, calma e despreocupação:

Dia de luz festa de sol
 E um barquinho a deslizar
 No macio azul do mar
 Tudo é verão e o amor se faz
 Num barquinho pelo mar
 Que desliza sem parar...
 Sem intenção, nossa canção
 Vai saindo desse mar
 E o sol
 Vejo o barco e luz
 Dias tão azuis
 Volta do mar
 Desmaia o sol
 E o barquinho a deslizar
 E a vontade de cantar
 Céu tão azul
 Ilhas do sul
 E o barquinho coração
 Divisando na canção
 Tudo isso é paz
 Tudo isso traz
 Uma calma de verão
 E então
 O barquinho vai
 A tardinha cai

Em Tom Jobim, toda a paixão de *Ai quem me dera*¹¹⁴:

Ai quem me dera ser poeta
 Pra cantar em seu louvor
 Belas canções, lindos poemas,
 Doces frases de amor
 Infelizmente, como eu não aprendi o ABC
 Eu faço sambas, de ouvido, pra você.

¹¹³ MENESCAL, Roberto; BÔSCOLI, Ronaldo. Álbum **Barquinho**. Música O barquinho. Sony, 1964.

¹¹⁴ JOBIM, Antonio Carlos. Álbum **Edu & Tom**. Música Ai quem me dera. PolyGram, 1981.

No contexto histórico e político, econômico e cultural, a bossa nova corresponde ao plano da “modernização”, que, no governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), levantou o lema “cinquenta anos em cinco”.

A bossa nova é enxuta. Recusou qualquer exagero. No corte de cabelo, nas roupas, na postura, nas capas de disco ou nos shows, os bossa-novistas evitaram e criticaram qualquer “tom” a mais. Adotaram uma estética *clean*. Rejeitaram shows muito performáticos, grandes orquestras, figurino de gala (como os usados nos programas de auditório da Rádio Nacional) e o uso de muitos instrumentos.

Musicalmente, a bossa equiparou o instrumental ao vocal, a voz ao violão. A bossa nova é o contrário da forma operística de se colocar a voz. João Gilberto foi obsessivo na busca pelo novo e pelo “moderno”, não apenas em relação a recriar sonoridades, mas ao colocar a voz de forma discreta e quase falada e de usar o violão, não como um acompanhamento da voz, mas lado-a-lado com ela. O “moderno” da bossa nova esteve na “revolução” da interpretação. Instrumentalmente, a bossa deixa de lado a força da percussão, abaixa o volume e cria uma sonoridade intimista com o violão.

O instrumento deixa de servir como acompanhamento vocal e passa a ocupar um plano tão importante quanto o da voz, resultando dessa mudança um embate tenso e criativo entre voz e violão. E assim como voz e violão se equiparam, letra e música adquirem o mesmo estatuto. Ao contrário, por exemplo, de algumas experiências jazzísticas, em que a voz é usada como instrumento, ou da tradição operística, em que a palavra se submete à sonoridade de tal modo que a letra muitas vezes se torna incompreensível para a plateia, na bossa nova letra e música se complementam à perfeição¹¹⁵.

No entanto, a bossa nova expõe a sua contradição. Por trás do semblante “moderno”, sua outra faceta é o antigo e tradicional nacionalismo na música brasileira. A bossa perpetua, em suas letras, o fortalecimento da identidade nacional. O *nacionalismo* e o *ufanismo* aparecem com ênfase em parte da obra de Tom Jobim, menos preocupado com os ideais modernistas de João Gilberto.

¹¹⁵ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2010, p. 28.

Como o compositor Heitor Villa-Lobos na fase das *Balchianas Brasileiras* (décadas de 30 e 40), Tom também tinha a preocupação com os ideais de uma construção da identidade nacional. Da mesma forma que as *Balchianas* foram compostas com um espírito grandioso, parte da obra de Tom Jobim também usa a grandiloquência e a grandiosidade instrumental para representar a nacionalidade e a “grandiosidade” brasileira. Apesar do projeto de modernidade dos anos 50 e da bossa nova, Tom reflete ainda características dos regimes políticos autoritários e do samba-exaltação.

Um exemplo é a *Sinfonia da Alvorada*¹¹⁶, composta por Tom e Vinicius de Moraes sob encomenda de Juscelino Kubitschek para ser executada na inauguração da nova capital:

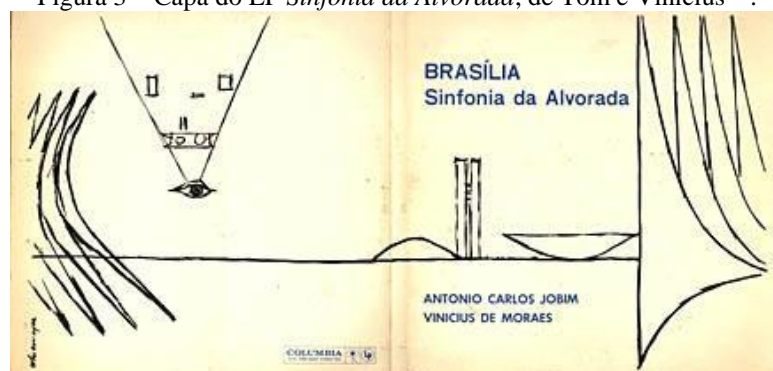
Terra de sol
Terra de luz
Terra que guarda no céu
A brilhar o sinal de uma cruz
Terra de luz
Terra-esperança, promessa
De um mundo de paz e de amor
Terra de irmãos
Ó alma brasileira ...
... Alma brasileira ...
Terra-poesia de canções e de perdão
Terra que um dia encontrou seu coração
Brasil! Brasil!
Brasília!

A sinfonia não chegou a ser tocada na data, mas foi gravada em novembro de 1960 “marcada pela presença de ritmos sincopados e onomatopeias musicais que desde o período modernista eram utilizados para significar a brasilidade”¹¹⁷. Com obras tão vastas, seriam Vinicius e Tom os pais da bossa?

¹¹⁶ JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. Álbum **Sinfonia da alvorada**. Música Sinfonia da alvorada. Colúmbia, 1960. LP 12”.

¹¹⁷ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil...** Op Cit., p. 37.

Figura 3 – Capa do LP *Sinfonia da Alvorada*, de Tom e Vinicius¹¹⁸.



Fonte: Jobim (2014)

2.8.1 O começo da bossa

Logo no princípio do estudo da bossa nova um fato intriga o pesquisador Ramos Tinhorão e o faz repensar aqueles antigos conceitos sobre a brasilidade do gênero. De maneira direta, Tinhorão começa sua análise questionando: a música norte-americana é inegavelmente sua mãe, mas quem é o pai da bossa?

Oito nomes apontam na lista do autor, que faz fortes críticas aos artistas brasileiros: o pianista Johnny Alf, “mulato brasileiro de nome americano, disfarçando o nome verdadeiro: João Alfredo”; o maestro e compositor Antônio Jobim, “repetidamente acusado de apropriar-se de músicas norte-americanas, esconde o nome Antônio sob o apelido americanizado de Tom”¹¹⁹; o poeta Vinicius de Moraes; os violonistas Laurindo de Almeida, Carlos Lira, João Gilberto, “chegou a anunciar-se que ia requerer a cidadania norte-americana”¹²⁰ e Baden Powell “contratado para tocar nos Estados Unidos veio ao Brasil apenas para casar, regressando em seguida”¹²¹, e o jornalista Ronaldo Bôscoli.

Porém, para Tinhorão, levando em conta que Vinicius de Moraes e Ronaldo Bôscoli se restringiam mais a compor letras e as influências de Baden Powell e Carlos Lira só seriam sentidas na música posteriormente, sobram quatro nomes na lista de pretendentes a pai da bossa, como mostra Tinhorão:

¹¹⁸ Capa do LP *Sinfonia da Alvorada*, 1960. Retirada da página oficial do cantor Tom Jobim na internet. Disponível em <<http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/sinfalv.html>>. Acesso em 16 maio 2014.

¹¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, um tema em debate** ... Op Cit., p. 26.

¹²⁰ Ibidem, p. 26.

¹²¹ Ibidem, p. 26.

O verdadeiro pai da bossa nova poderia ser encontrado entre esses três músicos – Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto – não fora a revelação do violonista Laurindo de Almeida, nos Estados Unidos, segundo a qual as bases musicais da BN já estariam lançadas desde 1953, por ele e pelo contrabaixista Harry Babasin. Como prova de sua afirmativa, Laurindo de Almeida citou os dois álbuns hoje reeditados sob o título “Brazilliance nº 1” e “Brazilliance nº 2”, registrando as faixas gravadas por ele, por Babasin e pelo saxofonista Bud Shank (que aqui esteve durante o carnaval de 1963) em um pequeno estúdio do Boulevard Santa Monica, em Hollywood, e que saíram primeiro num LP de 10 polegadas, e depois em outro mais amplo, de 12 polegadas. (...) O fato é que Laurindo de Almeida, ainda para defender sua primazia, afirma ter trazido pouco depois ao Brasil 25 exemplares daquelas gravações, que ficaram circulando pelo Rio e São Paulo por volta da mesma época em que explodia a novidade do ‘Hino ao Sol’^{122,123}.

Mas o problema levantado por Tinhorão não é só o fato de a bossa possivelmente não ter sido criada no Brasil e sim nos Estados Unidos e ter vindo das mãos de um brasileiro que estava fora do país há 18 anos, desde o sucesso de Carmen Miranda no exterior. A bossa pode simplesmente não ter sido inventada pelos brasileiros, segundo José Ramos:

A bossa nova poderia, ainda, ser filha não de qualquer dos brasileiros americanizados que entraram na lista, mas de um norte-americano mesmo: segundo o crítico de *Down Beat*, Harry Babasin declarou-se pessoalmente estar convencido de que a característica distintiva da bossa nova fora já por ele delineada na linha ao mesmo tempo alterada e flexível que desenvolvera em seu contrabaixo, nos idos de 1947, durante os primeiros contatos com o brasileiro Laurindo de Almeida, em Hollywood, nos intervalos das filmagens de ‘*A Song is Born*’¹²⁴.

Polêmicas à parte, a bossa nova vai marcar a ruptura com o samba e sua origem popular. Esse afastamento iniciado com o já citado aboleramento do ritmo, em meados de 1940, atinge o auge em 1958. Enquanto o então presidente Juscelino Kubitschek fazia discursos de afirmação nacional, com a fabricação de automóveis no Brasil e a industrialização do país, um grupo de moços de Copacabana se reunia para cantar

(...) cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram montar o novo tipo de samba, à base de procedimentos da música clássica e do jazz, de vocalizações colhidas na interpretação jazzística (Ella

¹²² Tinhorão se refere à música de Tom Jobim, *Hino ao Sol*, lançada em 1954 no álbum Sinfonia do Rio de Janeiro (Continental).

¹²³ Ibidem, p. 29.

¹²⁴ Ibidem, p. 29-30.

Fitzgerald) e de uma mudança da temática para o campo intelectual mais identificado com os componentes do grupo, ou seja, da poesia erudita (o que explica o sucesso do poeta Vinicius de Moraes como letrista)¹²⁵.

Esse grupo de jovens de Copacabana nada mais era que oito a dez rapazes de 17 a 22 anos que se reuniam no apartamento da também adolescente, Nara Leão, no Posto 4. Entre os garotos, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Luís Carlos Vinhas e Antônio Carlos Castro Neves, que cursavam ainda o chamado colegial (atual ensino médio) ou preparavam-se para cursar uma faculdade. Em torno do jazz, os adolescentes procuravam uma nova cara para o velho samba quando viram tocar João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira na boate Plaza, em Copacabana, por volta de 1956, “onde chamava a atenção com improvisos dentro da sua invenção de acordes compactos, com passagens que deixavam perceber uma clara bitonalidade em relação ao fundo orquestral”¹²⁶.

2.8.2 Samba X bossa

O sambista Noel Rosa, assim como os jovens de Copacabana, começou do amadorismo com o conjunto Flor do Tempo para depois chegar às rádios. Também era branco e não possuía ligação com os negros e mestiços semi-analfabetos das camadas mais baixas. Porém, uma característica social distingue os dois estilos para além de suas diferenças musicais: “por que o samba nolesco atingiria o povo, e o samba bossa nova não conseguiu ultrapassar o estreito círculo da camada que o produz?”¹²⁷.

Noel Rosa e seu grupo viviam em um tempo em que as classes médias da Cidade, embora já suficientemente distanciadas, a ponto de não se confundirem, coexistiam, por assim dizer, em uma mesma área urbana, por efeito da proliferação dos cortiços e das casas de cômodos, que apareciam ao lado das casas das *‘boas famílias’*. Essa promiscuidade vitalizadora – desaparecida principalmente em Copacabana, depois de 1945, com a invasão dos edifícios de apartamentos – permitia aos novos *‘filhos de família’*, desde as brincadeiras da infância, entrar em contato com os meninos filhos de pobres – os pretos e os mestiços, que, afinal, detinham, por assim dizer, a chave folclórica das festas e ritmos populares. (...) Quando os rapazes de Vila Isabel resolveram formar o seu conjunto, esse impulso representava o desejo de criar na sua classe um

¹²⁵ Ibidem, p. 38.

¹²⁶ Ibidem, p. 40.

¹²⁷ Ibidem, p. 45.

divertimento equivalente (embora necessariamente estilizado) ao dos conjuntos de batucada e de choro formado pelos componentes das camadas mais baixas¹²⁸.

Daí surge o principal diferencial entre o samba e a bossa. Enquanto o samba de Noel, mesmo originado de uma classe média, sempre procurou suas raízes nos batuques dos negros, a bossa, ao contrário, distanciou-se. Mas a diferença não está apenas entre o samba e a bossa. Desta análise social é possível esclarecer também o elemento diferencial entre a bossa e o jazz, no qual ela sempre se espelhou. Enquanto, na música norte-americana, a característica primária do estilo foi a divisão *racial*, aqui no Brasil, o princípio que faz o samba ir se modificando e se afastando de suas origens é a divisão *social*, como aborda Ramos Tinhorão citando o artigo *A Propósito de Samba*, de Juarez Balroso Ferreira, publicado no suplemento *Letras e Artes* do jornal *Diário Carioca* de 7 de fevereiro de 1960:

Se o desenvolvimento do jazz esteve sempre ligado às suas fontes, dada a segregação racial dos negros norte-americanos, de modo a poderem ser considerados sem autenticidade, e mera imitação, as incursões dos brancos naquele campo, o mesmo não pode ser dito a respeito do samba. Também de origem negra, tomou forma, entretanto, quando os negros brasileiros eram negros por uma questão econômica, e não por questão de cor. Assim, criou personalidade não em ambiente reservado aos homens daquela raça (como ocorreu nos Estados Unidos), mas em camadas da população onde eles predominavam em decorrência de comporem pelo maior número uma classe social, da qual agora (como até agora) não tinham conseguido livrar-se. O samba é, portanto, produto do proletariado carioca com predominância negra, dentro de um quadro social em que a segregação era econômica e não racial¹²⁹.

Mas a música jamais é estática. Sempre arruma formas de se reinventar, se reorganizar e se recriar. “Como um desses fornos modernos que se limpam sozinhos, se encarrega de ir se redefinindo à medida que vai se transformando”¹³⁰, brinca Luís Fernando Veríssimo. Como uma receita culinária, mistura ingredientes, influências, épocas e cria novos sabores e sons. Essa mistura foi exatamente o sabor oferecido no cardápio da tropicália.

2.9 Tropicália: Rompendo com a Tradição da Oralidade

¹²⁸ Ibidem, p. 45-46.

¹²⁹ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, um tema em debate...** Op. Cit., p. 48.

¹³⁰ VERÍSSIMO, Luís Fernando. Prefácio à edição brasileira. In: HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. 2. ed. São Paulo (SP): Paz e Terra, 1996. P. 9-10.

*“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?
Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada!”
(Caetano Veloso, indignado com a plateia que o vaiou)¹³¹*

Enquanto a bossa nova trouxe elementos estrangeiros e, ao mesmo tempo, internacionalizou a canção brasileira, a tropicália retornou ao nacional, agora misturado a tudo em formas inusitadas. Não mais exacerbando o nacionalismo nas letras, como narra um dos fundadores do movimento tropicalista, o músico Caetano Veloso:

Havia toda uma cultura de esquerda nacionalista e anti-imperialista. Mas eu nunca fui muito tomado por isso, não. Eu sempre fui muito desconfiado desses sentimentos de nacionalismo que tomam as pessoas em grande número de forma muito fácil, nem mesmo das adesões a determinadas ideologias que também me pareciam acontecer com facilidade demasiado grande. Eu admirava muito o cinema americano e, mais que isso, a canção americana. Então o anti-americanismo me soava, já desde sempre, um pouquinho algo raso¹³².

Sem sentimentos de patriotismo, mas recordando elementos tupiniquins há muito esquecidos, criando e recriando novos elementos artísticos, surge a tropicália disposta a romper barreiras, como ressalta o compositor Jorge Mautner: “o primeiro tumulto foi a bossa nova, mas ainda era elitista. O tropicalismo, quando veio, acabou com as fronteiras. É como se fosse a Arte Moderna de 22 agora para todo mundo. O tropicalismo é uma mutação contínua”¹³³.

O movimento tropicalista abraçou os elementos de diversas origens presentes na música brasileira, sem se preocupar com a polêmica questão das raízes, sem ligar para fronteiras, partindo da noção de que a música brasileira possui elementos africanos, do samba, enquanto a língua e a tradição métrica são quase sempre europeias. “A estética da tropicália comportava as contradições. (...) A tropicália é a busca de uma síntese entre ideias totalmente contraditórias”¹³⁴,

¹³¹ Caetano Veloso, acompanhado pelos Os Mutantes, cantou *É Proibido Proibir* no 3o Festival Internacional da Canção, em 15 de setembro de 1968, mas foi vaiado pelo uso de guitarras, consideradas, na época, um símbolo do imperialismo norte-americano. O público virou-se de costas para o palco. Em reação, Os Mutantes, empunhando as guitarras, viraram-se também de costas para a plateia enquanto Caetano discursava em reposta.

¹³² TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. São Paulo (SP), Bossa Nova Films. Imagem Filmes, 2012. 87 min: NTSC, colorido, DVD.

¹³³ PALAVRA Encantada. Direção de Helena Solberg... Op. Cit.

¹³⁴ TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado... Op. cit.

define o artista baiano participante da tropicália Rogério Duarte.

Os tropicalistas pregavam que o artista precisa ser livre para usar as influências que quiser e os instrumentos que lhe convir, inclusive a guitarrista elétrica – símbolo, na época, da dominação cultural norte-americana no Brasil. Para o poeta e compositor brasileiro Antonio Cícero, a bossa nova trouxe a utilização de uma linguagem mais depurada, transformando o próprio samba. Já o tropicalismo “é uma negação dessa coisa. Ele incorpora todas essas coisas que haviam sido rejeitadas pelo bom gostismo de classe média. Ele mostra que tudo isso faz parte de uma coisa só, que continua o processo de transformação da música”¹³⁵.

Antonio Cicero lembra que Caetano Veloso e o tropicalismo falavam contra a discussão sobre o resguardo da música brasileira, surgida depois da bossa nova, com ideias de que a música precisava se proteger de influências estrangeiras e também do lado cafona nacional, e que deveria ser “totalmente oposta a todas as influências estranhas”¹³⁶. O tropicalismo representou a transmutação da discussão sobre autenticidade ou qualquer rótulo. O movimento viveu assim, “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”¹³⁷. Nas palavras de Gilberto Gil, a mistura das “reliquias do Brasil” ou a *Geleia Geral*¹³⁸, como diz o título da canção:

Doce mulata malvada, um LP de Sinatra, maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano, superpoder de paisano, formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela, carne-seca na janela, alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim

Além de se libertar das discussões sobre nacionalismo x estrangeirismo, o tropicalismo também repaginou a poesia musicada. As músicas passam a não expressar mais o começo-meio-fim de um fato, a não ter necessariamente continuidade entre os versos, como compara o músico e linguista Luiz Tatit: “Você tem assuntos diferentes de verso para verso. Isso antes era inconcebível. Um contraste, por exemplo, com *A Banda* de Chico Buarque. Influência literária, mas com liberdade de fazer letra”¹³⁹.

¹³⁵ PALAVRA Encantada. Direção de Helena Solberg... Op. cit.

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ VELOSO, Caetano. Álbum **Caetano Veloso**. Música Alegria, alegria. Universal, 1967.

¹³⁸ GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Álbum **Tropicália ou panis et circensis**. Música Geleia geral. Universal, 1968.

¹³⁹ PALAVRA Encantada. Direção de Helena Solberg... Op cit.

Em *A Banda*¹⁴⁰, Chico Buarque conta uma estória com começo, meio e fim. Narra como estava a cidade antes, durante e depois de banda passar:

Estava à toa na vida
 O meu amor me chamou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 A minha gente sofrida
 Despediu-se da dor
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 O homem sério que contava dinheiro parou
 O faroleiro que contava vantagem parou
 A namorada que contava as estrelas parou
 Para ver, ouvir e dar passagem
 (...)
 Mas para meu desencanto
 O que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou

Ao contrário da estória de Chico Buarque, *Alegria, Alegria*¹⁴¹ de Caetano Veloso inova com a descontinuidade dos versos:

O sol se reparte em crimes
 Espçonaves, guerrilhas
 Em cardinales bonitas
 Eu vou
 (...)
 Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot
 (...)
 Eu tomo uma coca-cola
 Ela pensa em casamento
 E uma canção me consola

As letras das canções são usadas também para marcar uma ruptura com a bossa nova. Em *Paisagem Útil*¹⁴², Caetano Veloso inverte o sentido de *Inútil Paisagem*, de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira:

¹⁴⁰ BUARQUE, Chico. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música A banda. RGE, 1966.

¹⁴¹ VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria ...* Op cit.

Mas pra que
 Pra que tanto céu
 Pra que tanto mar
 Pra que
 De que serve esta onda que quebra
 E o vento da tarde
 De que serve a tarde
 Inútil paisagem.

A tropicália representava o pensamento e os anseios reprimidos. Era a juventude querendo ousar, o fogo querendo arder. A televisão, o Teatro de Arena, a moda, a modernidade. O sol de quase dezembro, coca-cola, guerrilhas, grandes beijos de amor, pernas, bandeiras, bomba, Brigitte Bardot. Para essa juventude, presa entre as novidades da modernidade e o medo das guerras e que queria apenas seguir vivendo, a tropicália trazia o consolo de uma canção. Ao mesmo tempo, abrangia também atitudes estéticas, espírito renovador e, sobretudo, a provocação. Os elementos trazidos à música pelos tropicalistas eram tão novos que soavam, muitas vezes, estranhos e até mesmo incompreensíveis para essa mesma juventude, como aconteceu no 3o Festival Internacional da Canção, em 15 de setembro de 1968.

A introdução de ‘É Proibido Proibir’¹⁴³ ainda não tinha terminado, quando os primeiros ovos, tomates e bolas de papel começaram a cair sobre o palco. Para provocar mais ainda, (...), Caetano entrou rebolando. A resposta dos desafetos também veio quase em forma de coreografia: num movimento coordenado, grande parte da plateia virou as costas para o palco. Os Mutantes não pensaram duas vezes (...): sem parar de tocar, também deram as costas para a plateia. Foi nesse momento que a indignação de Caetano acabou explodindo sob a forma de um longo e ferino discurso¹⁴⁴.

O golpe militar de 1º de abril de 1964 – que durou até 1985 –, deu início a um período marcado pela dura repressão militar à democracia. A música sofreu com a falta de liberdade de expressão e com as constantes proibições de letras e canções. Vários cantores foram perseguidos, exilados ou expulsos do país. Em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) calou a experiência da tropicália e de toda a classe artística. Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos dias depois, em 27 de dezembro. Após cinco meses de prisão, deixaram o país, sob autorização

¹⁴² VELOSO, Caetano. Álbum **Caetano Veloso**. Música Paisagem útil. Philips, 1967.

¹⁴³ VELOSO, Caetano. Álbum **Cinema Olympia 1967-1974**. Música É proibido proibir. RCA, 1974.

¹⁴⁴ CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 3. ed. São Paulo: 34, 1997.

dos militares.

Mesmo em pouco tempo de duração – de outubro de 1967 a dezembro de 1968 –, a tropicália trouxe atitude para um cenário musical ainda muito formalista, E, introduziu alguns elementos – como o uso da guitarra elétrica¹⁴⁵, a ousadia, o estrangeirismo junto ao brasileirismo e a teatralização dos shows – que seriam muito usados pelo rock brasileiro nos anos 80. Aliás, surgidos no contexto tropicalista, Os Mutantes foram “o primeiro conjunto de rock nacional levado a sério por uma parte da crítica, que via o gênero como entretenimento para adolescentes. Como narra o compositor e maestro carioca Rogério Duprat, “Os Mutantes foi um pé na cara de todos nós. Ninguém imaginava que podia ter gente tão criativa assim, (..) fazendo uma coisa que às vezes podia parecer melhor que os Beatles”. Ao contrário da Jovem Guarda, os Mutantes usavam arranjos complexos”¹⁴⁶.

Os instrumentos musicais utilizados atuam também como alegorias: não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado. Assim, ao adotar a guitarra elétrica – proveniente do rock e do iê-iê-iê – num cenário musical marcado por posições nacionalistas exacerbadas, os tropicalistas assumem uma atitude de incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro.¹⁴⁷

Vê-se que, em toda história da música brasileira, que os elementos da Tradição de Oralidade, explicada por Antonio Candido e exposta no Capítulo 1, estiveram presentes. No entanto, a tropicália representou uma quebra no ciclo de conformismo-nacionalismo-favores, que retornará, logo em seguida, como analisa o próximo Capítulo.

¹⁴⁵ Em 17 de julho de 1967, foi organizada, em São Paulo, uma passeata contra a guitarra elétrica com a participação de músicos como Elis Regina, Jair Rodrigues, Zé Ketí, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Gilberto Gil. De acordo com Brito, “em 1967, artistas identificados com a MPB (ou o que se entendia por essa sigla), saíram em passeata em São Paulo, numa ‘frente única pela MPB’”. Tratava-se de um evento que abria a estreia do programa *Frente única: noite da Música Popular Brasileira*, que substituíra *O fino*, comandado por Elis Regina. O novo programa era “apresentado coletivamente por vários convidados, incluindo Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Gilberto Gil”. Baseando-se em Dunn, Brito dirá que o evento ajuda a refletir sobre “como os termos da resistência política tinham sido transferidos para a luta cultural”. BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. Projeto História* (PUCSP), 2012, p. 157.

¹⁴⁶ RIBEIRO, Júlio Naves. Apud NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil ...** Op cit., p. 115.

¹⁴⁷ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil ...** Op cit., p. 97.

3 COM A MPB, O RETORNO À TRADIÇÃO

“E uma canção me consola...”
(Caetano Veloso, letra de *Alegria, Alegria*)¹⁴⁸

Todo o cenário político encontrado pela MPB foi substancialmente diferente daqueles experimentados pelos outros gêneros musicais. Após o Estado Novo do governo de Getúlio Vargas (1937-1945), o Brasil viveu um período de relativa democracia e de transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, como o voto feminino que se tornou obrigatório em 1946, a nova Constituição no mesmo ano, o populismo dos presidentes, o nacionalismo, os investimentos na indústria e na modernização e o crescimento econômico. Todos esses fatores contribuíram para que os brasileiros acreditassem no sonho de crescimento. Com o presidente Juscelino Kubitschek se disseminou a crença do progresso e do Brasil como um país do futuro. As questões de gênero, raça, juventude, as artes, tudo parecia caminhar para o tão sonhado futuro.

Até que o Golpe de 64 – que encerra o governo de João Goulart dando início à ditadura militar – interrompe os sonhos. A euforia daria lugar às frustrações com os governos militares e com o resultado de um crescimento que se mostrou desproporcional e desigual. Mas a fantasia do futuro perfeito e o entorpecimento, ainda assim, permaneceram.

Tanto esses que apenas assistiam quanto aqueles que, apaixonadamente, tomavam posição frente aos impasses daqueles conturbados tempos, encontravam-se imersos nos sonhos de uma modernidade por vir. Os projetos, sim, esses podiam diferir, mas não a quase inabalável certeza de que se caminhava rumo a um futuro muito mais promissor do que os futuros projetados até então¹⁴⁹.

Tudo mudou após o Golpe. De 1964 a 1985, o que o país viu foi o autoritarismo, a intimidação, a repressão política e a vigilância. Fatos que chegaram ao extremo com o Quinto Ato Institucional (AI-5), dando ao regime militar poderes absolutos, fechando o Congresso Nacional, proibindo manifestações e decretando a liberdade vigiada. Conforme a surpresa com o

¹⁴⁸ VELOSO, Caetano. Álbum **Caetano Veloso**. Música Alegria, Alegria. Universal, 1967.

¹⁴⁹ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A Configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja** (1964-1985). TCC. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2008, p. 13.

Golpe Militar foi dando espaço à nova realidade, a oposição foi, aos poucos, radicalizando e enfrentando o regime.

Toda a efervescência que viveu o Brasil neste período faz com que a MPB tenha sido não apenas transmissora do momento histórico. Indo além, ela interveio no seu “cenário”.

A música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re) construir partes da realidade social e cultural¹⁵⁰.

Ao estar inserida no período histórico do regime militar, a MPB se tornou símbolo, na memória popular, do enfrentamento e da resistência à ditadura e da oposição política. Muitos episódios contribuíram para essa associação: os festivais de música, as apresentações no Teatro de Arena, o exílio de muitos cantores e as próprias letras das canções. Todos esses elementos históricos, políticos e sociais fazem da MPB mais que um mero gênero musical, elevando-a a um complexo cultural que vai além das canções de protesto.

Em sua crítica à Música Popular Brasileira (MPB), a autora Walnice Nogueira Galvão expõe duas principais características ao que ela chama de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), por haver canções mais antigas também classificadas como populares e que não entraram em sua análise. Apesar do gênero ter participado ativamente do período político, a autora considera a MMPB imobilista e consoladora¹⁵¹.

Essas duas características principais vão dar margem a vários outros aspectos das canções. E, assim, como nos gêneros estudados no capítulo anterior, na MPB vários elementos da Tradição de Oralidade são encontrados. Se a tropicália representou um respiro, a MPB mantém as características da oralidade. Para entendê-las é necessário conhecê-las mais de perto. A começar, mais uma vez, pelo *nacionalismo*...

3.1 O Nacionalismo

¹⁵⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. Apud RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A Configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja** (1964-1985) ... Op cit., p. 4.

¹⁵¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma Análise Ideológica. In: **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo (SP): Duas Cidades, 1976, p.93.

“... determinado modo de empregar a linguagem identificou-se
com determinado modo de pensar a sociedade.”
(Umberto Eco)¹⁵²

“Nações são imaginadas. Mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada”¹⁵³. O cientista político Benedict Anderson, criado nos Estados Unidos, afirma que o conceito de “nação” é uma construção inventada e imaginada a partir da produção de símbolos, “laços” imaginários que “ligam” as pessoas para que não sejam indivíduos isolados, mas que tenham um “sentimento” em comum. Um desses símbolos ou laços é o nacionalismo, surgido no final do século XVIII.

Uma característica fundamental no uso ideológico do nacionalismo é o conceito de nação criado a partir da ideia de um “nós” coletivo em que “independentemente das hierarquias e desigualdades efetivamente existentes, elas [as nações] sempre se concebem como estruturas de camaradagem horizontal”¹⁵⁴. Para o sucesso desse ideal, como mostra Anderson, três instituições se tornam fundamentais: os censos, os mapas e os museus¹⁵⁵. É aí que a cultura entra como modelo essencial para a criação, formação e propagação de um modelo nacionalista. No Brasil, as canções fizeram parte desse ideal desde o início com os Hinos Nacionais:

O uso do ‘nós’, presente nos hinos nacionais, nos disticos e nas falas oficiais, faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de ‘eles’ e de diferença em qualquer sociedade. Só assim se entende, por exemplo, o nosso famoso *Hino da proclamação da República*, o qual, paradoxalmente, não é nosso *Hino nacional*. Escrito em 1889, um ano após a abolição da escravidão, ele conclamava os brasileiros a cantar coletivamente: ‘Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país...’. A escravidão fora abolida havia apenas um ano, mas já virava matéria do passado, assim como a nacionalidade, recém-descoberta, era vista como um grande coletivo devidamente naturalizado¹⁵⁶.

Benedict Anderson critica duramente o nacionalismo. O define como “a patologia da história do desenvolvimento moderno”¹⁵⁷ e cita Ernest Gellner para ressaltar que “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele *inventa* [grifo do autor] nações onde elas

¹⁵² ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 85.

¹⁵³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2008, p. 16.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 12.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 14.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 16.

não existem”¹⁵⁸. Anderson menciona também Ernest Renan ao analisar que “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que tenham esquecido muitas coisas”¹⁵⁹, como tentou fazer o hino brasileiro com a escravidão dos negros.

O sentimento de “pertencimento” faz com que muitos movimentos e produtos culturais despertem apego tão profundo no público. Foi assim, principalmente, com a nossa MPB.

Em princípio, ela tem como objetivo a denúncia, o protesto. Ela “compõe um projeto de ‘dizer a verdade’ sobre a realidade imediata. (...) Impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca”¹⁶⁰.

Esse “compromisso” com a denúncia faz com que haja uma mudança na maneira de encarar o nacionalismo. Se antes existia “a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples, mas plena do favelado e do sertanejo”¹⁶¹, a louvação dos bairros mais pobres com o samba, a louvação das paisagens naturais na bossa nova, agora a realidade do morro, das favelas, é vista sob outro ponto, mais realista e crítico. Para exemplificar, Walnice compara as canções *Ave Maria no Morro*¹⁶², de Herivelto Martins de 1943, e *Feio, não é bonito*¹⁶³, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, composta já em 1974:

... lá não existe felicidade de arranha-céu
pois quem mora lá no morro
já vive pertinho do céu
tem alvorada, tem passarada...

Agora, a diferença na maneira de representar o mesmo morro na letra de Carlos Lyra:

Feio, não é bonito,
o morro existe
mas pede pra se acabar...

¹⁵⁷ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2008, p. 31.

¹⁵⁸ GELLNER, Ernest Apud ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** ... Op cit., p. 32.

¹⁵⁹ RENAN, Ernest Apud ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** ... Op cit., p. 32.

¹⁶⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma Análise Ideológica ... Op Cit., p.93.

¹⁶¹ Ibidem, p.93.

¹⁶² MARTINS, Herivelto. Álbum **Ave Maria no Morro**. Música Ave Maria no Morro. Odeon, 1943.

¹⁶³ GUARNIERI, Gianfrancesco; LYRA, Carlos. Álbum **Carlos Lyra**. Música Feio, não é bonito. Continental, 1974.

Percebe-se, portanto, com esse contraponto, que o nacionalismo exacerbado é trocado pela denúncia. Ele não deixa de existir, mas recebe o teor de protesto. “O (...) morro, o estilo de vida do homem que nele vive é mostrado na sua realidade feia”¹⁶⁴. A partir dos anos 80, como se vê nos dias de hoje, a descrição ganhou uma “perspectiva mais realista”, como cita Santuza Naves ao analisar o RAP. De acordo com o pesquisadora, “os artistas dessa linha costumam proceder a um tipo de descrição do inferno periférico das grandes cidades brasileiras”¹⁶⁵.

3.2 As Palavras de Ordem

*“... acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
Agora os olhos, Joan Brossa,
(sua trocada instalação),
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão
e escreveu um Dragãozinho
denso, de copa e fogão,
que combate as mercearias
com ênfase de dragão.”
(João Cabral de Melo Neto)¹⁶⁶*

O nacionalismo não é a única característica herdada pela MPB da cultura instalada pela Tradição da Oralidade. Apesar da mudança na maneira de encenar e mostrar o Brasil menos com um país das maravilhas e abordando mais suas desigualdades sociais, “as canções da MPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem”¹⁶⁷. O que nos traz a continuidade da “pregação” por parte do orador, nesse caso, do intérprete (ou compositor) que resolvem tomar partido da situação política.

Nesse contexto de mudanças e perdas de referenciais é que as manifestações artísticas brasileiras se inserem. E mais do que dar a ver esse momento, elas resolvem tomar parte no debate que se travava em torno da nacionalidade

¹⁶⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma Análise Ideológica ... Op. cit., p.95.

¹⁶⁵ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2010, p. 137.

¹⁶⁶ Poema Fábulas de Joan Brossa, de 1956: NETO, João Cabral de Melo. **Paisagens com figuras**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹⁶⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma Análise Ideológica ... Op. cit., p.94.

brasileira, dos modelos políticos que se enfrentavam e do processo de modernização conservadora então em voga¹⁶⁸.

Assim como na Tradição de Oralidade, em que o público encarava os escritores como conhecedores a serem seguidos e o próprio autor se via como uma espécie de “pastor” com a função de mostrar os passos que a população deveria seguir, na MPB os compositores se sentiam também como pregadores com a tarefa de denunciar e alertar o público sobre os problemas sociais do País ditando o que fazer e substituindo o papel da formação de uma consciência crítica por meio de estudo, da leitura e dos livros.

Tudo que fosse referente à nacionalidade, à conjuntura política que se vivia, aos modelos econômicos adotados, às transformações sócio-culturais então correntes, propagava-se obrigatoriamente nos domínios discursivos dessas artes. Elas passaram a criar e a projetar imagens cada vez mais fortes e atuantes no imaginário do povo brasileiro. Outorgaram-se, juntamente com outros locais produtores de discursos, como a universidade e a grande mídia, o direito de regular a cultura nacional, ditando o que seria ou não autêntico, bem como o(s) melhor(es) meio(s) de se chegar a ela¹⁶⁹.

Santuza Naves destaca que os compositores passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião” e com isso assumiram a identidade de “intelectual, num sentido mais amplo do termo” e não no sentido do homem que acumula conhecimentos¹⁷⁰.

A antropóloga narra o caso do compositor e pesquisador José Miguel Wisnick que desistiu da carreira de pianista, para a qual se preparava desde criança, e foi estudar Filosofia na Universidade de São Paulo (USP) ao perceber que precisava participar dos acontecimentos políticos, o que seria impossível para ele se abraçasse a carreira de músico de concerto. “Tornar-se concertista à época significava se resguardar da vida pública, fechando numa ‘câmara escura’”¹⁷¹. Outro conhecido caso foi o do músico Carlos Lyra com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), que será explicado mais abaixo. Os músicos brasileiros tomavam para si a missão de formação da população brasileira e da constituição de uma identidade nacional,

¹⁶⁸ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB?** ... Op cit., p. 9.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 9.

¹⁷⁰ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil.** ... Op cit., p. 20.

¹⁷¹ Ibidem, p. 21.

principalmente, nos anos 60, quando passaram a compor mais sobre as questões políticas e sociais.

Até mesmo artistas da bossa nova mudaram de opinião, como foi o caso de Nara Leão, e tomaram para si a missão de fazer músicas engajadas: em que o artista usa a arte para a denúncia e o protesto social. A cantora, assim como o também bossa novista Carlos Lyra, passou a comungar a ideia de utilizar a música para conscientizar as pessoas sobre as dificuldades políticas e sociais do país. A musa da bossa e garota da Zona Sul carioca, em seu primeiro disco (*Nara*, 1964), em um movimento diferente, usa o repertório para falar do Brasil atuando como uma espécie de agitadora cultural. A partir daí, Nara “troca a imagem de musa e mentora da bossa nova para a de cantora engajada, fazendo declarações de autocrítica à imprensa por ter participado da bossa nova, uma estética ‘alienada’, que ignorava as massas populares e seus dilemas”¹⁷².

A MPB, que se constituiu fortemente de jovens universitários e intelectuais influentes, opta pelo que se convencionou chamar de “arte engajada”, tomando para si o papel de conscientizar toda a população brasileira sobre os novos rumos que o país deveria tomar e a chegada de um mundo melhor.

Era a hora e a vez da chamada arte engajada brasileira, movimento que mobilizou artistas e receptores, rompeu fronteiras espaciais e fez da cultura, a brecha possível para conscientizar, denunciar e sonhar, como que incansavelmente ali encontrando o referendado para nossas utopias de um mundo melhor¹⁷³.

3.2.1 Ideologia e inocência

Os músicos da MPB sonhavam com um país diferente, menos injusto socialmente e, principalmente, mais democrático. Eles foram extremamente corajosos ao usar a música para tentar combater o regime autoritário. Mas também inocentes. Muito da retórica e dos recursos usados nas letras das canções, na realidade, reproduziam um discurso institucional e em nada ajudariam a levar o país a uma revolução como sonhavam. Alguns propositadamente, outros sem perceber, possuíam, nas letras das canções, um discurso ideológico e persuasivo.

¹⁷² Ibidem, p. 58.

O linguista Adilson Citelli explica que o discurso persuasivo se dota de signos.

São signos que colocados como expressões de ‘uma verdade’, querem fazer-se passar por sinônimos de ‘toda a verdade’. Nessa medida, não é difícil depreender que o discurso persuasivo se dota de recursos retóricos¹⁷⁴ objetivando o fim último de convencer ou alterar atitudes e comportamentos já estabelecidos.¹⁷⁵

O linguista lembra que um discurso persuasivo “é sempre expressão de um discurso institucional”¹⁷⁶. Persuadir não é sinônimo de enganar, não no caso da MPB, mas “o resultado de certa organização do discurso que o constitui como verdadeiro para o receptor”¹⁷⁷ em que uma das funções é “provocar reações emocionais no receptor”¹⁷⁸, reação essa que será tratada mais abaixo. A observação de Marilena Chaui sobre o discurso burguês, autoritário e persuasivo pode ser usada para pensar as letras das canções:

Dizia-se acerca do certo e do errado, do que era justo ou injusto, normal ou anormal. Existia, portanto, o desejo de se guiar e ensinar. Certas instituições como Pátria, Família, Escola, serviam de referência básica às pessoas. O professor, o pai, o governante, eram figuras legitimadoras de situações. Os textos (...) insistiam nas orações aos moços, nos decálogos do bom comportamento, na ritualização da tradição e dos bons costumes¹⁷⁹.

Citelli ressalta ainda que discursos persuasivos dotados de eufemismo, hipérbole e metáforas permitem que “projetos de dominação de que muitas vezes não suspeitamos, possam esconder-se por detrás dos inocentes signos verbais”¹⁸⁰.

O filósofo francês La Boétie salienta que “para que os homens (...) se deixem sujeitar, é preciso uma das duas coisas: que sejam forçados ou iludidos. Iludidos, eles também perdem a

¹⁷³ MELLO, Maria Thereza Negrão de. Apud RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB?** ... Op cit., p. 26.

¹⁷⁴ Para o autor, tudo o que é ideológico é um signo. Já como conceito de “retórica”, Citelli utiliza a definição adotada por Umberto Eco: “técnica de raciocínio humano controlado pela dúvida e submetido a todos os condicionamentos históricos, psicológicos, biológicos de qualquer ato humano”. CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 18.

¹⁷⁵ CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 32.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 32.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 14.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 31.

¹⁷⁹ CHAUI, Marilena. Apud CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 36.

¹⁸⁰ CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 36.

liberdade; mas, então, menos frequentemente pela sedução de outrem do que por sua própria cegueira”¹⁸¹.

O discurso de letras de músicas possui ainda outra característica que é a falta de retorno do ouvinte ao cantor, ou seja, do receptor para o emissor. A linguista Eni Orlandi define o discurso autoritário como sendo aquele em que “se instalam todas as condições para o exercício de dominação pela palavra. Aquilo que se convencionou chamar de processo de comunicação (eu-tu-ele) praticamente desaparece, visto que o *tu* se transforma em mero receptor, sem qualquer possibilidade de interferir e modificar aquilo que está sendo dito”¹⁸². Além disso, ao se utilizar de estereótipos, impede qualquer questionamento acerca do que está sendo enunciado, “visto ser algo de domínio público, uma ‘verdade’ consagrada”¹⁸³.

É importante lembrar que a persuasão, em maior ou menor grau, é uma característica da maioria dos discursos. O que não significa necessariamente uma fala mal intencionada, apenas traz como objetivo o convencimento do ouvinte. Em entrevista a Augusto de Campos, Umberto Eco afirma que o discurso persuasivo, “em si mesmo, não é um mal; só o é quando se torna o único trâmite da cultura, quando prevarica, quando se torna o único discurso possível, quando não é integrado por discursos abertos e criativos”¹⁸⁴. Ocorre que, quando um enunciador comunica algo tem em vista agir no mundo. Ao exercer seu suposto fazer informativo, o faz com a finalidade de influir sobre os outros.

3.3 Militantes da Canção

“Talvez tenha sido ele o primeiro pensador brasileiro
que abandonou a posição ‘ilustrada’,
segundo a qual cabe a esclarecidos intelectuais,
políticos, governantes administrar os interesses e orientar a ação do povo.
Há meio século, neste livro,
Sérgio deixou claro que só o próprio povo,
tomando a iniciativa,
poderia cuidar do seu destino”

(Antonio Candido sobre Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*).¹⁸⁵

¹⁸¹ RABELO, Sebastião Augusto. **Discurso sobre a servidão voluntária:** de étienne de La Boétie. Disponível em <http://pasunb.weebly.com/uploads/1/1/0/7/11074094/analise_discurso_sobre_a_servidao_voluntaria.pdf>. Acesso em 20 maio 2014, p. 2.

¹⁸² ORLANDI, Eni. Apud CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 39.

¹⁸³ CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 47.

¹⁸⁴ ECO, Umberto. Apud CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 68.

¹⁸⁵ CANDIDO, Antonio. Post-Scriptum. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1995, p. 51.

Cinquenta anos após a publicação da primeira edição de *Raízes do Brasil*, Antonio Candido escreveu, em 1956, um segundo prefácio (post-scriptum) da obra de Sérgio Buarque de Holanda, no qual comenta essa autoimagem de porta-voz da nação que possuíam os intelectuais.

Se, no início do século XX, como observou Plínio Barreto, “os jovens procuravam se afirmar através de um livro inaugural de versos”, com o tempo, passam a “fazê-lo por meio do ensaio de cunho sociológico”¹⁸⁶. Essa necessidade juvenil de auto-afirmação e identificação faz surgir, na relação público-autor, uma cumplicidade. O ouvinte concorda com o que o autor/intérprete diz e se sente superior às demais pessoas que não gostam da música. Como se ele fosse mais consciente de uma realidade por concordar com as denúncias inscritas na canção,

o ouvinte (...) se sente lisonjeado porque não é como os outros de que a canção fala, outros que não concordam com o que a canção diz. Desse modo, é assegurada a cumplicidade entre autor e público. (...) O autor passa por valente e corajoso porque ousa cantar coisas que desagradam a muita gente¹⁸⁷.

Na MPB, o artista se sente imbuído de uma importante missão, como um padre ou um pastor que está entre Deus e os fiéis.

3.3.1 O mensageiro

Os intérpretes da MPB se colocavam em uma posição entre a revolução socialista e o povo, em que eles eram a ponte com a missão de conscientização das massas. “O poeta, o compositor, o artista-povo, surge então como alegoria da vanguarda, do partido, de um príncipe moderno, com uma missão – ou se pensando dotado de uma missão. São os tempos de combate cultural, de luta política nas trincheiras da música¹⁸⁸”.

Um exemplo dessa “valentia e coragem” ostentada pelo autor e dessa obrigação do ouvinte em concordar com o que está sendo dito está na música *Réquiem de Matraga*¹⁸⁹, de Geraldo Vandré:

¹⁸⁶ Apud CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: **Novos estudos** v.2. São Paulo: Cebrap, 1984, p. 33.

¹⁸⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica ... Op. cit., p. 110.

¹⁸⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Da bossa nova à tropicália: as canções utópicas. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 142.

¹⁸⁹ VANDRÉ, Geraldo. Álbum **5 Anos de canção**. Música Réquiem para Matraga. Som Maior, 1966.

Vim aqui só pra dizer
ninguém há de me calar
se alguém tem que morrer
que seja pra melhorar.
(...)
você que não me entendeu
não perde por esperar.

Se o samba era feito em morros, favelas e becos, o mesmo não ocorreu com a bossa, a tropicália e a MPB, marcadas por certa distinção social, e mesmo geográfica entre compositores e público. Se, por um lado, a música alcançou todo o país com o crescimento das rádios, o mesmo não ocorreu com a democratização do acesso à educação e aos bens culturais. Assim, apesar de as letras das canções trazerem denúncias sociais, não eram suficientes para causar uma revolução. Antonio Candido chama a atenção para o fato de que, na literatura, os mesmos autores que começavam a ganhar prestígio e a moldar uma sociedade culturalmente “civilizada”, não conviviam diretamente com os problemas do analfabetismo, do trabalho escravo e das injustiças sociais.

Assim como na literatura, na música – com a diferença de que a música se tornou popular com o rádio e a literatura não se popularizou da mesma forma no Brasil de tradição oral –, o distanciamento entre compositor e público fez com que a mensagem não traduzisse as classes populares por elas cantadas e, muitas vezes, nem mesmo fosse entendida por elas. Assim como escritores, os compositores não eram entendidos por aqueles que supostamente tentavam lhe dar voz.

Nos países subdesenvolvidos, o equipamento cultural se limita geralmente a círculos muito pequenos e classes médias rudimentares. Com frequência consiste em apenas alguns poucos difusores e consumidores, ligados pela educação aos mecanismos culturais de nações mais desenvolvidas. Esses desventurados eleitos formam o único público disponível para os produtos e serviços culturais.¹⁹⁰

Antonio Candido chama atenção ainda para o fato de que, nos anos 30, o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito e não uma transgressão¹⁹¹. Já a partir dos anos 30 e consolidando-se mais amplamente nos anos 60, a sociedade passa a ter maior consciência das

¹⁹⁰ MILLS, Charles Wright. Apud CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura...** Op. Cit., p. 27.

¹⁹¹ CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura...** Op Cit., p. 30.

contradições e problemas sociais e os artistas tornam-se mais idealistas. Porém, estão presos à realidade da educação restrita e ao distanciamento cultural, educacional e de discurso. A alta classe assume a posição de delegado do bem e do mal.

Uma das consequências foi o “conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida, e que faz parte da sua natureza adotar posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora. No entanto, este processo foi cheio de paradoxos, inclusive porque o intelectual e o artista foram intensamente cooptados pelos governos”¹⁹².

Além dos paradoxos criados pela relação com o governo citada por Candido e que será explicada mais abaixo, outro paradoxo se forma na relação da MPB com o público. O cantor pretendia ser responsável pela conscientização das massas. No entanto, a MPB era feita por estudantes universitários da classe média.

3.3.2 O CPC

Em 1962, a União Nacional dos Estudantes (UNE) criou o Centro de Cultura Popular (CCP), que mais tarde se tornaria Centro Popular de Cultura (CPC). Por meio da produção cultural, o CPC tinha como objetivo deslocar “o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate”¹⁹³, diz o texto de apresentação do disco *O Povo Canta*, editado pelo CPC com músicas de temática política. Ao analisar o texto, José Tinhorão afirma:

como se pode perceber pelo uso do verbo ‘induzir’, os jovens estudantes partiam de uma posição de superioridade da sua cultura, e propunham-se (...) assumir paternalisticamente a direção ideológica das maiorias. (...) Acontece porém que, como para o desempenho dessa bem-intencionada missão o CPC da UNE só contava com artistas e músicos formados exatamente na fase da maior influência de valores culturais não-brasileiros, os estudantes chegaram a um momento de contradição que os levava a tentar falar ao povo com uma linguagem musical que este não compreendia, e com a qual não se identificava.¹⁹⁴

¹⁹² Ibidem, p. 34.

¹⁹³ Apud TINHORÃO, José Ramos. **Historia social da música popular brasileira ...** Op. Cit., p. 314.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 314-315.

Ao perceber a contradição, foi que o compositor Carlos Lyra trocou a sigla do Centro de Cultura Popular para Centro Popular de Cultura.

Eu, Carlos Lyra, sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço (...) faço bossa nova, faço teatro (...) a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo.¹⁹⁵

Rico em experiências de 1962 a 1964, o CPC era um movimento ideológico que acreditava que os intelectuais tinham um papel fundamental na elaboração da cultura e na conscientização das massas que deveria desaguar na ação política. A primeira contradição do CPC está no rompimento com o folclore por interpretá-lo como manifestação de “cunho tradicional”¹⁹⁶ já que, para os integrantes do CPC, cultura popular era sinônimo de transformação. Deveria ser reformista e revolucionária. Ferreira Gullar, um dos intelectuais de esquerda que dirigiu o Centro, definia a cultura popular como uma “tomada de consciência da realidade brasileira”¹⁹⁷. Os intelectuais do CPC “não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura. Pode-se desta forma falar em ‘militantes da cultura popular’”¹⁹⁸. Para tanto, “o intelectual deve ser ‘parte integrante do povo’, isto é, deve tornar-se povo”¹⁹⁹. Eles acreditavam que o intelectual se transformava em massa ao ser seu guia, como pregava a revista *Movimento* da UNE: “Falando ao povo (a respeito dos problemas do povo) o intelectual passa a ser povo e então seu porta-voz, e então intelectual da sociedade: não intelectual da antisociedade”²⁰⁰. O povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente. Nas palavras atuais do próprio Ferreira Gullar:

O CPC tinha como objetivo a revolução social. A longo prazo, instaurar o socialismo no Brasil. (...) Tínhamos consciência da necessidade de levar as

¹⁹⁵ LYRA, Carlos. Apud RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A Configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja ...** Op cit., p. 27.

¹⁹⁶ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2012, p.

71.

¹⁹⁷ Apud Ibidem, p. 71.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 72.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 72.

²⁰⁰ Ibidem, p. 72.

ideais do socialismo e anti-imperialista para um maior número possível de pessoas. (...).²⁰¹

Outro aspecto importante da ideologia do CPC é novamente o nacionalismo. Para Ferreira Gullar, “a cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista”²⁰². A ideologia do CPC pode ser encontrada em músicas como *Canção do Subdesenvolvido*²⁰³, lançada no disco *O Povo Canta* da UNE, na qual Carlos Lyra faz uma crítica ao Brasil e aos Estados Unidos e oposição à cultura estrangeira. Na música percebe-se o desleixo com a forma, versos, rimas e métrica. As vozes dos cantores são caricatas e zombeteiras. O tom é de humor e chacota:

(...)

E passado o período colonial,
o país passou a ser um bom quintal.
E depois de dar as contas a Portugal,
instaurou-se o latifúndio nacional, ai!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido,
subdesenvolvido, subdesenvolvido.

Então o bravo povo brasileiro,
em perigos e guerras esforçado,
mas que prometia a força humana,
plantou couve, colheu banana.
Bravo esforço do povo brasileiro,
mas não vi o capital lá do estrangeiro.
Subdesenvolvido, subdesenvolvido,
subdesenvolvido, subdesenvolvido.

As nações do mundo para cá mandaram
os seus capitais tão "desinteressados".
As nações, coitadas, queriam ajudar.

(...)

E nossos amigos americanos
com muita fé, com muita fé
nos deram dinheiro e nós plantamos
só café!
É uma terra em que plantando tudo dá.
Pode se plantar tudo que quiser,

²⁰¹ TEATRO POLÍTICO: UMA HISTÓRIA DE UTOPIA. Direção Túlio Viaro. Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mkXahxCukPE>>. Acesso em 24 maio 2014.

²⁰² ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional** ... Op cit., p. 75.

²⁰³ ASSIS, Chico de; LYRA, Carlos. Álbum: **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. Música: *Canção do Subdesenvolvido*. SESC-SP, 2000.

mas eles resolveram que nós iríamos plantar
só café. Só café.

(...)

O povo brasileiro embora pense, dance e cante
como americano,
não come como americano.
Não bebe como americano.
Vive menos, sofre mais.
Isso é muito importante.
Muito mais do que importante
pois difere os brasileiros dos demais.

Figura 4 – Compact Disc *O Povo Canta*,
lançado pelo CPC da UNE em 1963.²⁰⁴



Fonte: Discográficas de Brasil (2014)

Nas próprias palavras de Carlos Lyra, uma das formas de “dourar a pílula da canção engajada para não cair no panfleto puro e simples é o humor. O humor muitas vezes contorna aquela dureza da mensagem política”²⁰⁵. De acordo com Lyra, *A canção do subdesenvolvido* “comenta a exploração do Brasil desde os tempos do descobrimento até a época de hoje. E ela é toda traçada com humor, com delicadeza e até um certo lirismo”²⁰⁶.

Além do distanciamento social entre público e compositor, assim como a linguagem que não chega às classes populares e não traduz seus anseios, a MPB “engajada” apresenta algumas outras contradições ou “particularidades”, como prefere chamar o historiador Marcos Napolitano, quando comparada à música engajada latino-americana. Em sua análise, o autor chama atenção

²⁰⁴ *Compact Disc O Povo Canta*, lançado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1963. Fotos disponíveis em <<http://discograficasbrasil.blogspot.com.br/2011/11/1962-o-povo-canta.html>>. Acesso em 24 maio 14.

²⁰⁵ LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 138.

para características dessa última que a distancia da experiência da MPB, “tendo em vista a ideia clássica da música popular engajada, que é agitativa, trabalha com folclorismo, sobretudo de base camponesa muito forte, e que tenta criar canais alternativos, não-comerciais, de divulgação”²⁰⁷.

Apesar de trazer a proposta de engajamento político e cultural nacionalista, seis “particularidades” diferenciam a MPB da música engajada latino-americana, como elencou o musicólogo chileno Eduardo Pirardi, citado por Napolitano:

Primeiro ponto: ‘A MPB surge dentro da música popular comercial.’ Segundo: ‘Ela não cria inteiramente sua forma de difusão, mas vai se apropriando dos canais existentes.’ Terceiro: ‘Não se confunde com a música comercial, mas disputa seu público em seu próprio terreno.’ Quarto: ‘Assimila as influências estrangeiras sem perder a identidade e os elos com o passado.’ Quinto: ‘É politizada sem apelar para as formas agitativas da canção, o que permite exercer um papel nas lutas populares sem sectarismos.’ Sexto: ‘Ela não surge de uma base folclorista, mas da música urbana anterior, bastante influenciada pela música moderna internacional, sobretudo o jazz’.²⁰⁸

Em relação ao terceiro ponto, especificamente, historiadores brasileiros possuem visão diferente sobre a “disputa de público”, principalmente no momento do crescimento do iê iê iê. A MPB passa, não somente, a disputar ouvintes, como também espectadores e espaço na TV, rádio, jornais e outras mídias. O próprio Napolitano afirma que a MPB “exerceu um papel fundamental na reorganização do mercado. Isso é um aspecto muito difícil, paradoxal, porque nos leva a refletir como é que uma música engajada pode ao mesmo tempo ser o eixo de uma reorganização do mercado de canções”²⁰⁹. Mais do que ter sido parte dele, o historiador ressalta que a MPB foi “o centro desse sistema renovado de produção e consumo de música no Brasil”²¹⁰. E explica que o “dilema” se tornou “mais dramático” após 1965, quando a MPB “encontra o seu outro na Jovem Guarda”²¹¹.

Interessante para se entender o pensamento engajado e juvenil daquele momento é o *Manifesto do iê iê iê contra a onda de inveja* elaborado pela turma da Jovem Guarda em resposta à

²⁰⁶ Ibidem, p. 138.

²⁰⁷ NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada nos anos 60. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 128.

²⁰⁸ Apud NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada nos anos 60... Op cit., p. 128.

²⁰⁹ Ibidem, p. 128.

²¹⁰ Ibidem, p. 132.

²¹¹ Ibidem, p. 128.

paradeio contra a guitarra elétrica organizada pelo pessoal da MPB em 1967. Na época ser nacionalista e ser engajado eram sinônimos:

Olha, essa gente engajada, esses nacionalistas, na verdade, são demagogos. Nós é que fazemos realmente pensando no povo. Esses burgueses acham que estão defendendo o povo, mas, na verdade, estão defendendo suas carreiras profissionais. Eles estão ocupando o espaço da mídia e usando a fome do Nordeste para ocupar esse espaço. E somos nós, da Jovem Guarda, acusados de alienados, que fazemos caridade, fazemos shows beneficentes”.²¹²

A música brasileira, ao contrário da música engajada do restante da América Latina, não é “agitativa”, como define Napolitano e Pirardi. Essa é uma de suas “particularidades” mais fortes e que se consolida com a criação do mito d’O DIA.

3.4 A Canção Imobilista

“Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me. (...) *Let me forget about today until tomorrow*”
 “Hei! Senhor do Tamborim, toque uma canção para mim. (...) *Deixe-me esquecer do hoje até amanhã*”.
 (Bob Dylan na canção *Mr. Tambourine Man*, de 1965)²¹³

Uma das principais questões da MPB está em como a problemática social brasileira é abordada nas letras de suas canções. Ora, se a MPB se propõe a denunciar problemas sociais, há de ter uma proposta para “consertar o que está errado”²¹⁴. É então que entra uma das fortes características desse estilo. A Música Popular Brasileira é imobilista. “Imobilista porque prega os braços cruzados”²¹⁵, ou seja, apesar da denúncia, a MPB não fala de qualquer ação para consertar aquilo que considera errado, como ocorre na canção *Ventania*²¹⁶, de Geraldo Vandré e Hilton Acioly:

... irmãos no mesmo esperar
 que um dia se mude a vida

²¹² Manifesto do iê iê iê contra a onda de inveja. Apud Ibidem, p. 128.

²¹³ (Hei! Senhor do Tamborim, toque uma canção para mim. (...) *Deixe-me esquecer do hoje até amanhã*”). DYLAN, Bob. Álbum *Bringing It All Back Home*. Música *Mr. Tambourine Man*. Columbia Records, 1965.

²¹⁴ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. *O que será que será essa tal MPB?* ... Op cit., p.95.

²¹⁵ Ibidem, p.96.

²¹⁶ ACIOLY, Hilton; VANDRÉ, Geraldo. Álbum *Canto Geral*. Música *Ventania*. Odeon, 1968.

em tudo e em todo lugar

3.4.1 O Mito d'O Dia

O autor considera que algo está errado e acredita que um dia isso vai melhorar. Porém, ele não fala em formas concretas de melhoras e acaba incluindo em seu discurso o conformismo e a inação ao conclamar os “irmãos” (ele se põe no mesmo plano) a ter esperança que, um DIA, a vida vai mudar. Existe aqui uma mensagem implícita de generalização. O compositor, além de se colocar em um plano discursivo simétrico ao de seus interlocutores, garantido pelo uso do termo “irmãos”, faz alusão a mudanças “na vida”, “em tudo” e “em todo lugar”.

A generalização, na perspectiva da análise de discurso, é um mecanismo de “esvaziamento” de sentido, de “silêncio” ou de “omissão”, uma construção discursiva que consiste em “falar para não dizer”, ou seja, mais do que revelar oculta significados pois situa o sentido em um plano distante do receptor e de seu cotidiano concreto. Essa “distância” se expressa nos termos “que se mude a vida”, “em tudo” e “em todo lugar”. Mas todo o sentido é reduzido a um plano demasiadamente genérico, longe da existência concreta do ouvinte da canção, de seu cotidiano, de sua situação específica, de seu lugar concreto, situado, determinado.

A cultura do imobilismo não é um traço isolado da MPB, mas uma forte característica da população brasileira, construída juntamente à história do país. O mito de sermos um país de gente pacífica (quando não o somos) é confundido com o fato de sermos uma nação imobilista:

Está enraizado na tradição brasileira o orgulho de ser um povo pacífico. Entretanto, a violência atinge índices alarmantes, principalmente entre os jovens. Desta forma, a aptidão para a paz não pode ser confundida com a *mansidão*. Sob pena de nossa sociedade incorporar a subserviência, ser facilmente iludida e enfeitada.²¹⁷

No caso da MPB, os artistas, de fato, acreditavam, mesmo que de forma juvenil, que podiam levar o país à revolução socialista e que, por meio da canção, poderiam unir o povo para esse esperado momento. Acreditavam no socialismo, na revolução, em si mesmos como porta-vozes e no povo como agente de mudança. “Há uma fé ingênua e segura na capacidade do povo

²¹⁷ RABELO, Sebastião Augusto. **Discurso sobre a servidão voluntária**: de étienne de La Boétie ... Op. Cit., p. 4.

em construir formas igualitárias, pluralistas e justas de convivência social”²¹⁸. No entanto, o único elo que a MPB consegue estabelecer é o da esperança. “O único traço comum é o anúncio *das terras de benvirá*”²¹⁹.

A criação d’O DIA, consciente ou não, não significava que o artista fosse complacente com o estado das coisas naquele momento. As canções são críticas e de protesto. Ele rompe com o passado e com o próprio presente, porém em nome de uma redenção a ser realizada somente no futuro. Ele projeta as soluções para o futuro e, na tentativa de apaziguar as dores de um presente de sofrimento, cria valores mágicos.

Mas, se no lugar dessas soluções é colocada a inação, alguém, que não é o cantor ou o ouvinte, há de fazer o papel de sujeito modificador da história. E é assim que a MPB engajada cria uma mitologia na medida em que cria seres imaginários para exercerem esse papel.

Como não é o compositor quem vai agir em direção a uma mudança, pois seu papel é cantar, e como também não é o ouvinte quem vai fazer essa ação, então quem a fará? Assim surge O DIA, o personagem mitológico da MPB para justificar a inação. Pois O DIA que virá nascerá sem nenhum dos problemas sociais existentes. A MPB seguiu “sonhando e criando alegorias (...), anunciando que, apesar de tudo, haveria um ‘outro dia’”²²⁰.

Apesar de se posicionar contra a ditadura militar e se propor a produzir letras de protesto, a MPB acabou por se tornar tão evasiva quanto a bossa-nova. No fundo foi tão “escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor”²²¹. Para Walnice, “Geraldo Vandré é um especialista” pelo número de citações ao escapista “O DIA” presente na obra do compositor/cantor, como nas canções *Arueira*²²², *Porta-estandarte*²²³ ou *João e Maria*²²⁴:

Vim de longe, vou mais longe,
quem tem fé vai me esperar
escrevendo numa conta
pra junto a gente cobrar
no dia que já vem vindo
(...)

²¹⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Da bossa nova à tropicália: as canções utópicas. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália** ... Op. Cit., p. 141.

²¹⁹ Ibidem, p. 141.

²²⁰ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB?** ... Op cit., p. 10.

²²¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica ... Op. cit., p. 95.

²²² VANDRÉ, Geraldo. Álbum **Canto Geral**. Música Arueira. Odeon, 1968.

²²³ LONA, Fernando; VANDRÉ, Geraldo. Álbum **5 Anos de canção**. Música Porta-estandarte. Som Maior, 1966.

²²⁴ ACIOLY, Hilton; VANDRÉ, Geraldo. Álbum **Canto Geral**. Música João e Maria. Odeon, 1968.

e a gente fazendo conta
pro dia que vai chegar...
(Geraldo Vandré, *Arueira*)

... eu levando a minha vida enfim
cantando, que canto sim
e não cantava se não fosse assim
levando pra quem me ouvir
certezas e esperanças pra trocar
por dores e tristezas que, bem sei,
um dia ainda vão findar
um dia que vem vindo
e que eu vivo pra cantar...
(Geraldo Vandré e Geraldo Lona, *Porta-Estandarte*)

... quem sabe, o canto da gente
seguindo na frente
prepare o dia da alegria.
(Geraldo Vandré, *João e Maria*)

Esses são alguns exemplos de como o quase personagem “O DIA” aparece na obra de Vandré, tirando dele e do ouvinte a obrigação de agir:

É um caso de pensamento mágico (...): quem sabe se a gente cantar bastante que O DIA vem ele venha mesmo. Como proposta, situa-se ao nível do primitivo que acende o fogo de madrugada para fazer o sol nascer²²⁵.

Mas Vandré não é o único a criar um ser imaginário ou a tirar de si e do ouvinte qualquer obrigação de mudar uma realidade. Esse eterno esperar, somente esperar, que um DIA tudo fique bem aparece também na obra de Chico Buarque. *Marcha para um Dia de Sol*²²⁶ e várias outras canções mostram como o personagem mitológico O DIA permeou a obra de Chico:

Eu quero ver um dia
nascer sorrindo
e toda gente
sorrir um dia

(...)

²²⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. **MMPB: Uma Análise Ideológica** ... Op cit., p. 97.

²²⁶ Apesar de ser a primeira música de Chico Buarque gravada, *Marcha para um Dia de Sol* não faz parte da discografia do compositor. Foi composta por Chico e gravada pela cantora Maricenne Costa em um compacto simples de 1964. Foi relançada em álbum da cantora de 2005: COSTA, Maricenne. Álbum **Movimento Circular**. Música *Marcha para um Dia de Sol*. Tratore, 2005.

Eu quero um dia
 numa só canção
 o pobre e o rico
 andando mão em mão
 que nada falte
 que nada sobre
 o pão do rico
 e o pão do pobre

(...)

Eu quero um dia
 O pobre ver sem frio
 E o rico sem coração.
 (Chico Buarque, *Marcha para um Dia de Sol*)

Várias outras canções de Chico Buarque poderiam ser citadas:

... Não chore ainda não
 que eu tenho um violão
 e nós vamos cantar
 Felicidade aqui pode passar e ouvir
 e se ela for de samba
 há de querer ficar.
 (Chico Buarque, *Olê Olá*²²⁷)

A minha gente sofrida
 despediu-se da dor
 pra ver a banda passar
 tocando coisas de amor.
 (Chico Buarque, *A Banda*²²⁸)

A gente toma iniciativa
 viola na rua a cantar
 mas eis que chega a roda viva
 e carrega a viola pra lá.
 (Chico Buarque, *Roda Viva*²²⁹)

Ai, quem me dera ter um choro de alto porte
 pra cantar com a voz bem forte
 a anunciar a luz do dia.
 Mas quem sou eu
 pra cantar alto assim na praça
 Se vem dia, dia passa
 e a praça fica mais vazia.

²²⁷ BUARQUE, Chico. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música Olê Olá. RGE, 1966.

²²⁸ BUARQUE, Chico. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música A Banda. RGE, 1966.

²²⁹ BUARQUE, Chico. Álbum **Chico Buarque de Hollanda v. 3**. Música Roda Viva. RGE, 1968.

(Chico Buarque, *Meu Refrão*²³⁰)

Chico Buarque, como os demais compositores, substitui uma ação imediata por um futuro libertador. A palavra “samba” aparece muitas vezes em sua obra como uma metáfora para uma libertação política, um futuro promissor, transformado e justo. “Metáforas recorrentes de um dia futuro em que todo mundo vai sambar, análogo, por sua vez, ao raiar do dia ou outras imagens de uma era solar de libertação, opostas à visão do momento político como soturno e noturno”²³¹.

Seria injusto e empobrecedor, no entanto, reduzir Chico Buarque unicamente a um compositor engajado ideologicamente. Apesar de não renegar as canções, Chico hoje as caracteriza como “canções de circunstância” contaminadas por um período político de ditadura militar, como explica Walnice Nogueira ao citar *Marcha para um dia de sol*:

Não tão justo é lembrar essa canção, já que ela parece ter sido renegada pelo autor. Chico Buarque não a incluiu em seus LPs e nunca mais a cantou em público. Mas é nela que o mito d’O DIA aparece com toda a ingenuidade dos bons sentimentos juvenis²³².

Mesmo posteriormente renegada, *Marcha para um Dia de Sol* mostra como a criação da mitologia foi incluída no cenário da MPB. Assim como Chico Buarque, na obra de Gilberto Gil é possível encontrar mitos como o eterno esperar e o canto como prêmio máximo desse DIA, como na canção *Louvação*²³³, de Gil com Torquato Neto:

... Louvo quem canta e não canta
porque não sabe cantar
mas que cantará na certa
quando enfim se apresentar
o dia certo e preciso
de toda gente cantar.

Para Walnice Galvão, mesmo tendo que criar metáforas para burlar a censura, esses mitos não foram criados propositamente. Os artistas não tinham isso claro no seu projeto de protesto à ditadura. Conscientes ou sem se dar conta, muitas outras canções ou artistas poderiam exemplificar como o mito d’O DIA que virá e o “cantar para esperar este DIA” foi usado pelos artistas como um simulacro da ação:

²³⁰ BUARQUE, Chico. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música Meu Refrão. RGE, 1966.

²³¹ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil** ... Op cit., p. 49 e 50.

²³² GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica ... Op. cit., p. 98.

²³³ GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Álbum **Louvação**. Música Louvação. Universal, 1967.

... Desapeie dessa tristeza
 que eu lhe dou de garantia
 a certeza mais segura
 que mais dia, menos dia
 no peito de todo mundo
 vai bater a alegria.
 (Gilberto Gil, *Vento de Maio*²³⁴)

“... Certo dia que sei por inteiro
 eu espero não vá demorar
 este dia estou certo que vem.”
 (Edu Lobo e Capinam, *Ponteio*²³⁵)

“... o que resta é cantar e alegrar a cidade.”
 (Carlos Lyra, *Marcha da quarta-feira de cinzas*²³⁶)

O sonho foi uma grande personagem da MPB. Apesar de a MPB conclamar o povo à mudança, ao criar a mitologia d'O DIA substitui a ação pela espera, o agir pelo sonho.

Foi também e, sobretudo, uma época de abalo das sensibilidades, das formas de sentir e pensar o mundo, época de alvoroço nas consciências e de ampliação das perspectivas. Trata-se de um contexto em que homens e mulheres viram-se com a sublime capacidade de projetar futuros, de ansiar pelos próximos tempos que se anunciavam promissores ou por se fazer. Tempos esses que se fariam com a participação ativa de todos eles, ao tomarem parte no processo de mudanças. Em suma, um tempo em que sonhar estava na ordem do dia²³⁷.

O sonho que, não apenas dá esperança, mas que acalma e que consola...

3.4.2 A canção consoladora

Ora, se frente a todas as dificuldades que o país enfrentava ouvia-se uma música que abordava esses problemas mas que retirava do ouvinte qualquer obrigação em mudá-los ou

²³⁴ GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Álbum **Vento de Maio**. Música Vento de Maio. Intérprete Nara Leão. Philips, 1967.

²³⁵ CAPINAM; LOBO, Edu. Álbum **Sergio Mendes Presents Lobo**. Música Ponteio. A&M Records, 1970.

²³⁶ LYRA, Carlos; MORAES, Vinicius de. Álbum Depois do carnaval – O sambalço de Carlos Lyra. Música Marcha da quarta-feira de cinzas. Philips, 1963.

²³⁷ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A Configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja** ... Op cit., p. 10.

melhorá-los, a MPB revelava, assim, sua segunda característica, a de possuir uma dimensão consoladora.

Os discursos denunciavam a injustiça mas, ao mesmo tempo, colocam os menos favorecidos como “coitadinhos” e não funcionam como incentivadores de uma mobilização social ou qualquer atitude de mudança ou de luta. A filósofa Marilena Chaui fala do assunto ao comentar que a contestação política dos movimentos populares brasileiros “exprime o sentimento dos oprimidos de que eles são mais fracos que os opressores e que só poderão alterar a ordem vigente pela união de todos, formando uma comunidade dos justos”²³⁸.

As letras das canções levam à dedução de que, já que a utopia se cumprirá espontaneamente, o ouvinte não é responsável, não tem tarefas a executar e está dispensado de agir. Então, as opções possíveis são:

- 1- cantar para me consolar enquanto O DIA não vem;
- 2- cantar para anunciar a toda gente que O DIA virá sim;
- 3- cantar para fazer O DIA vir.

Sobre essas questões, Walnice Galvão conclui que:

Em suma, não há opção a não ser cantar. (...) Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação²³⁹.

Mais uma vez, várias são as canções que podem ser usadas como exemplo. A canção *Porta-estandarte*²⁴⁰, de Geraldo Vandré e Geraldo Lona mostra o canto como consolação enquanto O DIA não vem. A visão do compositor de que a sua única obrigação é cantar está também exposta:

... Eu vou levando a minha vida enfim
cantando, que canto sim
e não cantava se não fosse assim
levando pra quem me ouvir

²³⁸ CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1996, p. 76.

²³⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. In: **Saco de Gatos: ensaios críticos ...** Op. cit., p. 104.

²⁴⁰ LONA, Fernando; VANDRÉ, Geraldo ... Op. cit..

certezas e esperanças pra trocar
 por dores e tristezas que, bem sei,
 um dia ainda vão findar
 um dia que vem vindo
 e que vivo pra cantar...

A música *Ponteio*²⁴¹, de Edu Lobo e Capinam, é um exemplo do canto como veículo de anúncio d'O DIA que virá. O canto como única ação do cantor/compositor também é visível:

Encerrar meu cantar já convém
 prometendo um novo ponteio
 certo dia que eu sei por inteiro
 eu espero não vá demorar
 este dia estou certo que vem
 digo logo que vim pra buscar
 correndo no meio do mundo
 não deixo a viola de lado
 vou ver o tempo mudado
 e um novo lugar pra cantar.

Já Caetano Veloso, na qual o canto será o elemento que vai fazer O DIA nascer, mostra em *Avarandado*²⁴² o “poder mágico da canção”²⁴³:

...Qualquer canção, quase nada
 vai fazer o sol levantar
 vai fazer o dia nascer...

Na canção, Caetano acredita nO DIA que certamente virá. E não é preciso se preocupar, pois “quase nada vai fazer o sol levantar”. Deve-se apenas cantar porque “qualquer canção (...) vai fazer o dia nascer”. Em várias outras canções de Caetano, apesar de ser um tropicalista, o mito dO DIA pode ser encontrado, como em *Samba em Paz*:

O samba vai crescer
 quando o povo perceber
 que é o dono da jogada
 (...)
 O samba não vai chorar mais

²⁴¹ LOBO, Edu; CAPINAM, José Carlos. Álbum *Sergio Mendes presents Lobo*. Música Ponteio. Califórnia (EUA): 1970.

²⁴² VELOSO, Caetano. Álbum *Domingo*. Música Avarandado. Universal, 1967.

²⁴³ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica ... Op. cit., p. 107.

toda a gente vai cantar.
O mundo vai mudar
e o povo vai cantar
um grande samba em paz²⁴⁴.

Apesar de a MPB não ter conseguido, em seu objetivo de protesto, propor uma real ação de combate ao regime ditatorial, não se pode ignorar que foi usada e invocada como “arma” contra os militares em um grito de protesto.

As canções eram, naquele momento, ouvidas, aprendidas, para serem repetidas. Eram repetidas na mesa do bar, eram repetidas nos corredores das escolas, nos corredores das universidades, em pequenas reuniões, eram repetidas a cada momento. E ainda me lembro bem de uma ocasião quando, fugindo da PM com a Eli Lima, nos ocultamos num barzinho na Cinelândia e a PM invadiu o bar, embora as portas estivessem já cerradas. E a forma de resistência que se dá, numa explosão unânime, em todo o bar naquele momento, foi cantar uma canção. Eram tempos em que a canção também era uma arma.²⁴⁵

De vanguarda, a MPB traz o grito de denúncia e de preocupação social. No entanto, ao fazer uso de um discurso juvenil e sonhador aproxima-se da bossa nova, que tanto criticou. Outra inovação da MPB em relação aos gêneros anteriores foi o apelo emocional que caracteriza a relação do público com o cantor.

3.5 Relação Público-Autor

3.5.1 O fervor

Na MPB, a relação com o público foi marcada pelo fervor. Os Festivais de Música, por meio da emoção, ajudavam a transformar canções em hinos. “Os festivais eram dominados pela juventude esquerdista que ali, por meio da música, vivia momentos de catarse coletiva, entoando canções que se tornavam hinos e demarcavam posturas ideológicas e culturais”²⁴⁶.

²⁴⁴ VELOSO, Caetano. Álbum **Cinema Olympia – Inéditas 1967-1974**. Música Samba em Paz. RCA, 1974.

²⁴⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Da bossa nova à tropicália: as canções utópicas. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália ...** Op. Cit., p. 140.

²⁴⁶ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A Configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja ...** Op cit., p. 33.

A tendência ao “fervor” leva a uma comoção pela “essência”, “sentido”, “vocação”, “mensagem”, “transcendência” e “drama”, como se fossem seres superiores aqueles que possuem a consciência “social”. Plínio Barreto analisou que, se os jovens dos anos 20 procuravam se afirmar através de um novo livro de poesias, na geração posterior, “tendiam a fazê-lo por meio do ensaio de cunho sociológico”²⁴⁷.

O fervor cria, assim como o nacionalismo, o sentimento de pertencimento, de coletividade, de um só coro, uma só voz. Retornando a Benedict Anderson e sua reflexão sobre nacionalismo, esse seria o mesmo sentimento criado também pelas religiões. “O nacionalismo nasce exatamente num momento em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade dos reinos dinásticos e de ordem divina”²⁴⁸. As nações são “imaginadas” no sentido de que fazem “sentido para a alma”²⁴⁹.

Mário de Andrade também observa a questão Deus-nacionalidade nas canções. Para ele, “a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade”²⁵⁰.

O “fervor” de uma igreja reunida em oração seria o mesmo de uma nação unida pelo nacionalismo. Levando a questão à música, pode-se pensar no mesmo conceito criado por Anderson para refletir sobre como um show musical é capaz de unir multidões em “fervor” ou como uma música pode levar a um sentimento de comunhão. “Cada participante dessa cerimônia tem clara consciência de que ela está sendo repetida simultaneamente por milhares (ou milhões) de pessoas cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida”²⁵¹.

O “nacionalismo” e o “fervor” são formas habituais para a dominação de massas nas sociedades autoritárias. Na ex-União Soviética, a arte era utilizada para traduzir ou forjar os anseios do povo sob a ótica do Partido Comunista. Já o Estado Nazista Alemão usava a arte para dominar culturalmente e disciplinar. Como mostra o documentário *Arquitetura da Destruição*, “o embelezamento do mundo é um dos princípios do nazismo”²⁵² e a cultura teve um papel

²⁴⁷ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público ... Op. cit., p. 33.

²⁴⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** ... Op cit., p. 12.

²⁴⁹ Ibidem, p. 10.

²⁵⁰ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 12.

²⁵¹ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** ... Op cit., p. 68.

²⁵² ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção Peter Cohen. Suécia, POJ Filmproduktion. 1992. 121 min: P&B e colorido, áudio 2.0.

primordial na propagação da ideologia de Hitler, que selecionava os artistas que iriam expor suas obras, banindo aqueles que não passavam por sua seleção. Ao inaugurar *A Casa da Arte Alemã*, em 18 de julho de 1937, Hitler anuncia “o fim da loucura na arte (...). Nós amargaremos uma guerra purificadora contra a desintegração de nossa cultura”²⁵³. O acervo do museu foi escolhido pessoalmente por ele entre quinze mil quadros e esculturas. Hitler teria ainda roubado obras valiosas de vários museus de outros países, como mostra o filme *Caçadores de obras-primas*²⁵⁴. Já a proibição de livros e autores é muito bem ilustrada no filme *A Menina que roubava livros*²⁵⁵.

É sabido também que o músico Richard Wagner foi o grande ídolo de Hitler, de quem o líder nazista alemão absorveu as noções de “anti-semitismo, culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro. (...) Também de Wagner vieram as noções de arte para uma nova civilização”²⁵⁶. Hitler sempre foi um artista frustrado. Ao se retirar após o início da guerra, afirmou: “como eu gostaria de trabalhar com arte”²⁵⁷. As temáticas das músicas estimulavam alguns comportamentos e censuravam outros”.

3.6 Preocupação Estética

Há ainda um outro paralelo que pode ser traçado entre o panorama da literatura brasileira e o da música. Na literatura, segundo Candido, a preocupação com as questões sociais levou os autores a um desleixo em relação à forma e à estética do texto. Houve uma passagem do “processo estético” para o “processo ideológico”:

A preocupação absorvente com os ‘problemas’ (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o ‘problema’ podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a ‘matéria’ com os requisitos da ‘fatura’, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição).²⁵⁸

²⁵³ Ibidem

²⁵⁴ CAÇADORES DE OBRAS-PRIMAS. Direção George Clooney. Estados Unidos, Columbia Pictures. 2013. 119 min: colorido.

²⁵⁵ A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS. Direção Brian Percival. Estados Unidos, Fox Film. 2014. 131 min: colorido.

²⁵⁶ ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção Peter Cohen ... Op. cit.

²⁵⁷ Ibidem

²⁵⁸ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público ... Op. cit., p. 35.

Na música, a questão foi intercalada. Houve momentos em que a preocupação ideológica foi maior que a preocupação com a forma. Em outros, a precisão harmônica esteve à frente. Ao contrário da análise de Candido sobre a literatura, na música não se pode chamar de “negativas” as transformações estéticas.

Nos primeiros anos da década de 60, os artistas se preocupavam em ter uma música engajada, mas que não se tornasse uma música panfletária ou pobre. Por isso, continuaram se preocupando com as formas refinadas e harmonização trazidas pela bossa-nova. O projeto de conscientização ideológica se juntava ao de “elevação” do gosto médio do brasileiro.

O auge do “desdém”, para usar as palavras de Candido, com a estética, forma e beleza na musical esteve na MPB com a canção assumidamente engajada. É claro, que não foram todos os artistas que se preocuparam menos com o formato em virtude do discurso, mas muitos, de fato, abriram mão de qualquer proposta estética. Entre eles, os artistas do CPC. Devido à ênfase no discurso, para o CPC, o elemento estético era secundário, sendo praticamente banido.

A arte era vista como um instrumento para chegarmos a essa nova sociedade para fazer a justiça social através do esclarecimento do povo. A questão estética ficava em um plano secundário. A coisa prioritária não era fazer uma bela peça ou um belo poema, era fazer um poema que tivesse eficácia política.²⁵⁹

Na visão de Carlos Lyra, a música engajada não perdia em estética, o que é questionado por vários pesquisadores, como se abordará mais abaixo. Para ele, “você não pode prescindir da forma, senão você não tem mais canção engajada; ela se torna panfletária e ordinária, sem nenhum valor”²⁶⁰.

Enquanto na MPB os artistas se fixaram na mensagem engajada, mesmo que isso pudesse significar alguma perda harmônica, na bossa-nova e na tropicália, a preocupação estética maior era com experimentar, trazer o novo, causar estranhamento no público. “Não se trata de fazer concessões ao grande público, promovendo um nivelamento estético ‘por baixo’, mas, pelo contrário de alargar a percepção deste público através de práticas inusitadas, que nele provoquem

²⁵⁹ Depoimento de Ferreira Gullar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mkXahxCukPE>>. Acesso em 24 maio 2014.

²⁶⁰ LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 137.

continuamente sensações de estranhamento”²⁶¹. Era preciso romper com as tradições, criar novas linguagens e ousar radicalmente criando a “revolução da forma”²⁶².

“Se a canção bossa-novista realiza a crítica, a canção tropicalista é crítica por excelência”²⁶³. Na tropicália, houve, de fato, um menor rebuscamento da composição harmônica, mas o conceito de estética estava mais presente do que nunca. Extrapolando a música, essa preocupação estética esteve nas roupas, na teatralização dos shows, no comportamento e, justamente, no desconstruir estético dos gêneros musicais anteriores.

Por outro lado, em toda música brasileira aqui analisada, ao contrário da literatura, a análise foi substituída pela simples denúncia. Mas se, em estética ou profundidade, música e literatura se diferenciaram, nas relações de favor, o comportamento foi o mesmo. E a MPB também não foi diferente dos gêneros analisados no capítulo anterior.

3.7 Relação de Favor

À relação autor-público junta-se a relação de favor do artista com o Estado e o desejo de poder e reconhecimento de seu trabalho, como foi dito no Capítulo I. Na literatura, a ordem vigente dava apoio a obras nacionais uma vez que essas incorporassem o civismo da Independência, como aponta o já citado trecho de Antonio Candido:

A função consistiu, de um lado, em acolher a atividade literária como função digna; de outro, a podar as suas demasias, pela padronização imposta ao comportamento do escritor, na medida em que era funcionário, pensionado, agraciado, apoiado de qualquer modo. Houve, nesse sentido, um mecenato por meio da prebenda e do favor imperial, que vinculavam as letras e os literatos à administração e à política, e que se legitima na medida em que o Estado reconhecia desta forma (confirmando-o junto ao público), o papel cívico e construtivo que o escritor atribuía a si próprio como justificativa da sua atividade²⁶⁴.

²⁶¹ NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: DUARTE, Paulo Sergio; _____. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 255.

²⁶² Ibidem, p. 256.

²⁶³ Ibidem, p. 257.

²⁶⁴ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público ... Op. cit., p. 95-96.

Na música, essas mesmas formas de favor aparecem para “podar as suas demasias”. Marilena Chaui leva a pensar que todo comprometimento com a denúncia e com o protesto sempre estiveram a serviço da ordem vigente, sem oferecer-lhe riscos, pelo contrário:

Situação que marca profundamente a vida intelectual e artística, os intelectuais – na maioria, oriundos das classes médias urbanas – oscilando entre a posição de Ilustrados (definindo para si próprios o ‘direito ao uso público da razão’, isto é, a opinião pública) e de Vanguarda Revolucionária (definindo para si próprios o papel de educadores da classe trabalhadora), mas sempre fascinados pelo poder – identificado ao Estado – e pela tutela estatal, reduzindo-se a ‘funcionários do universal’, para usarmos a expressão de Hegel (isto é, à burocracia, como lembra Marx), embora desejassem a posição de funcionários da ‘Razão da História’²⁶⁵.

Dessa forma, vários cantores (ou compositores) da MPB, que funcionam como “funcionários do Estado”, abrem mão da proposta de denúncia e protesto em razão do dinheiro, poder e reconhecimento que o apadrinhamento estatal oferece. A aparente preocupação com as letras das canções e com o engajamento político e social desaparece. Assim como as palavras-de-ordem, a ação dos pregadores parece já não fazer mais sentido. Como analisa Marilena Chaui, a razão histórica fica apenas no desejo.

O serviço público, no entanto, não significa necessariamente simpatia com as ideologias. Muitas vezes a submissão do intelectual se faz necessária para a obtenção de vantagens pessoais. É o que defende o sociólogo Sérgio Miceli que, para Antonio Candido, tenta mostrar

como os intelectuais correspondem as expectativas ditadas pelos interesses do poder e das classes dirigentes. Em geral filhos dos grupos dominantes nos vários níveis, ou da classe média pobre e abastada, eles recebem na maioria uma vantagem de berço que lhes facilita singularmente a vida e que eles procuram manter, ampliar ou recuperar. Por outro lado, como são objeto de uma certa sacralização, reivindicam para si critérios especiais de avaliação, que são aceitos tacitamente como uma espécie de pacto ideológico. Segundo este pacto, são tratados como representantes do ‘espírito’ e por isso até certo ponto imunes de julgamentos que comprometam a ‘nobreza’ da sua ação. Eles próprios não querem ser apenas desfrutadores, porque quase sempre acreditam com sinceridade no seu estatuto peculiar; e assim se plasam personalidades e categorias extremamente curiosas. O intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando, obedecer negando, ser fiel traindo. Um panorama deveras complicado²⁶⁶.

²⁶⁵

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular ...** Op. cit., p. 55.

A obra de Sérgio Miceli analisa como as relações de favores entre “intelectuais” e Estado favoreciam ambas as partes patrocinando, protegendo, colocando o artista um patamar acima do restante da população, em posição privilegiada, acima da lei. Apesar de se referir ao “intelectual”, a análise se encaixa perfeitamente ao cantor famoso com a diferença de que, ao contrário do intelectual, o intérprete/compositor nem sempre nasceu em berço de ouro. Mas, por meio da fama, conquistou a posição e se entrega às relações de favores para não perdê-la. Importante ressaltar ainda que Sérgio também aborda a questão da relação se dar muitas vezes de maneira um pouco ingênua por parte do artista, quando diz que ‘acreditam com sinceridade no seu estatuto peculiar’.

O francês Étienne de La Boétie, nascido em 1530, é mais rígido ao analisar as relações de favor em sua teoria intitulada *Servidão voluntária*, segundo a qual “aqueles que se submetem não só acatam a servidão como são ainda aqueles que fornecem ao dominador os meios necessários a seu fortalecimento, a sua manutenção. Conclusão: desejam servir, voluntariamente” ²⁶⁷. E La Boétie se questiona o porquê disso.

Se nascemos livres e servos de ninguém, sendo incompreensível que possamos trocar esse bem que é a liberdade por esse mal que é a escravidão. Mais do que isso, que sintamos ‘não ter perdido a liberdade, mas ganhado a servidão’, não uma desgraça, mas uma conquista.²⁶⁸

Em uma obra inteira dedicada ao filósofo francês e à *Servidão voluntária*, Marilena Chaui tenta desvendar o enigma.

A pergunta de La Boétie não se dirige ao problema da obediência aos fortes e ricos, nem aos governantes, pois estes, uma vez instalados, tornam a obediência irrecusável. O que o interessa é compreender por que ‘tantos homens, tantas cidades, tantas nações e tantos povos’ *servem* a um só quando *nada os obriga a isto* [grifo da autora], quando poderiam se libertar do jugo simplesmente deixando de servir, sem atacar ou derrubar o senhor por um ato positivo de força, mas apenas pela recusa de aceitá-lo como senhor.²⁶⁹

²⁶⁶ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ): Difel, 1979, p. 9-10.

²⁶⁷ SANTIAGO, Homero. Apresentação. In: CHAUI, Marilena. **Contra a servidão burocrática**: escritos de Marilena Chaui volume I. Belo Horizonte (MG): Autêntica; São Paulo (SP): Fundação Perseu Abramo, 2013, p. 7.

²⁶⁸ CHAUI, Marilena. O poder político da amizade. In: _____. **Contra a servidão burocrática**: escritos de Marilena Chaui volume I. Belo Horizonte (MG): Autêntica; São Paulo (SP): Fundação Perseu Abramo, 2013, p. 13.

²⁶⁹ Ibidem, p. 13.

A conclusão de Boétie, nas palavras de Chaui, é que

consentimos em servir porque esperamos ser servidos. Servimos ao tirano porque somos tiranetes: cada um serve ao poder separado porque deseja ser servido pelos demais que lhe estão abaixo; cada um dá os bens e a vida pelo poder separado porque deseja apossar-se dos bens e das vidas dos que lhe estão abaixo. A servidão é voluntária porque há desejo de servir, há desejo de servir porque há desejo de poder e há desejo de poder porque a tirania habita cada um de nós e institui uma sociedade tirânica. (...) Dá-se tudo ao soberano na esperança de converter-se em soberano também: vontade de servir é o nome da vontade de dominar. A oposição ‘um’ e ‘muitos’ se desfaz porque cada um, no lugar onde se encontra, exerce a seu modo uma parcela de tirania e, num processo fantástico, a vontade de servir engendra uma sociedade tirânica de ponta a ponta. Eis por que, escreve La Boétie, é ilusão supor que são as armas e alabardas, as fortalezas e os exércitos os protetores do tirano. Sua proteção é a sociedade inteira que o deseja porque deseja tiranizar também.²⁷⁰

Ao servirem voluntariamente, os homens não percebem estar alienando suas vidas, mas acreditam estar conferindo poder a si próprios. Assim, muitos artistas de fato trabalharam para o Estado por dinheiro, fama, proteção e status. Mas é importante ressaltar que nem todos tiveram, naquele momento, noção do que acontecia. Além de muitos cantores da MPB serem ainda estudantes e muito novos de idade, somente o tempo traz o distanciamento necessário para ver as várias facetas de uma situação. Por isso, um compositor que fez versos nacionalistas não quer dizer que tenha trabalhado conscientemente pela divulgação de discursos institucionais. Além do que, quando é autorizado pela instituição (governo, rádios, gravadoras ou mercado internacional), o discurso ganha notoriedade e importância. E, seu autor, reconhecimento, dinheiro e fama. Muitos artistas fizeram parte de projetos de dominação sem suspeitar, acreditando estar compondo inocentes signos verbais.

La Boétie, no entanto, faz duras críticas àqueles que voluntariamente participam da tirania. O filósofo aponta “quem são os interesseiros que se deixam seduzir pelo esplendor dos tesouros públicos sob a guarda do tirano, os que, em conluio, garantem e asseguram seu poder”:

São sempre quatro ou cinco homens que o apoiam e que para ele sujeitam o país inteiro. Sempre foi assim: cinco ou seis obtiveram o ouvido do tirano e por si mesmos dele se aproximaram ou então, foram chamados para serem os cúmplices de suas crueldades, os companheiros de seus prazeres, os complacentes para com suas volúpias sujas e os sócios de suas rapinas. (...). Daí procedia o aumento do poder do senado sob Júlio César, o estabelecimento de

²⁷⁰

Ibidem, p. 14.

novas funções, a escolha para os cargos - não para reorganizar a justiça, mas sim para dar novos sustentáculos à tirania. Em suma, pelos ganhos e parcelas de ganhos que se obtêm com os tiranos chega-se ao ponto em que, afinal, aqueles a quem a tirania é proveitosa são em número quase tão grande quanto aqueles para quem a liberdade seria útil. Que condição é mais miserável que a de viver assim, nada tendo de seu e recebendo de um outro sua satisfação, sua liberdade, seu corpo e sua vida! Mas eles querem servir para amealhar bens. O que torna um amigo seguro do outro é o conhecimento de sua integridade. Entre os maus, quando se juntam, há uma conspiração, não uma sociedade; Eles não se entre-apóiam mas se entre-temem. São cúmplices.²⁷¹

Cúmplices no privilégio, nacionalistas, ideólogos, sonhadores, denunciante, mas consoladores e imobilistas (portanto inconscientemente conformistas), que se auto-definiam porta-vozes. Ao analisar os bravos e engajados artistas da MPB, todos os elementos da Tradição de Oralidade vistos nos Capítulos I e II ressurgem ainda mais fortes.

Em um parágrafo, o linguista José Luiz Fiorin resume todo o pensamento de Walnice Nogueira Galvão, com a *inação*, o *público privilegiado*, *mitologia* e, para finalizar o circuito, um “afago ao privilégio”:

Uma denúncia de uma realidade feia, (...) no final da década de 60 e início da de 70, não corresponde a nenhuma proposta de ação, a não ser cantar. Destinam-se essas músicas a um público privilegiado que, diante da realidade que conhece bem, busca ansioso uma mitologia, proposta pelos versos, que não o leve a agir. Por isso, essas canções chamadas ‘participantes’ são escapistas e consoladoras, pois encobrem um ‘afago ao privilégio’.²⁷²

Pode-se dizer que o único gênero que trouxe uma quebra, ainda que momentânea na relação da arte com o poder vigente foi a tropicália, como já demonstrado. Mas é preciso salientar, antes, a diversidade que se pode encontrar na chamada MPB e que nem todos compartilharam desse discurso pedagógico de cunho autoritário. Houve artistas – que não são aqui objeto de análise –, que não permitiram que a arte de suas canções e performance desaparecessem frente a um pacto com qualquer tradição conservadora.

3.8 Tropicália, um Convite à Ação

²⁷¹ BOÉTIE Apud RABELO, Sebastião Augusto. **Discurso sobre a servidão voluntária**: de étienne de La Boétie ... Op. Cit., p. 4.

²⁷² FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 5. ed. São Paulo (SP): Ática, 1997, p. 65.

Entre as novidades trazidas pela tropicália, esteve a mudança na relação músico-ouvinte. Os músicos trazem um convite à participação do público que passa a ter um papel não apenas de ouvinte, mas é deslocado a participar do movimento, a ter uma forma ativa na composição do todo.

As músicas propunham ao ouvinte a experiência da participação, pois não poderiam ser entendidas e apreciadas sem decodificação. Propunham uma experiência de prazer e êxtase, dados no espetáculo, internamente, na forma de composição e, externamente, nos comportamentos. Exigia, portanto, do comportamento do ouvinte, o que evidentemente provocava muita reação. Era pura loucura, dizia-se, e, no entanto, tudo aquilo hoje parece muito simples.²⁷³

A tropicália não se propunha a fazer música engajada com letras de protesto, mas o protesto era feito juntamente com o público, chamando-o a ser parte do grande espetáculo teatral. A tropicália substitui a emoção pelo humor e leva o público-receptor à produtividade.

O protesto [da MPB] era feito de forma totalizante através de uma temática muito emotiva que centrava todo o efeito na produção de uma significação que devia atingir diretamente o público, conquistando-o de uma forma emotiva. Os tropicalistas, pelo humor, pelo sátira, pelo progresso, pela carnavalização das referências, deslocaram o ouvinte receptor daqueles lugares de fala até então eleitos ideologicamente, politicamente, culturalmente, e lançaram o receptor em estado de produtividade. Ele é obrigado a produzir, se ele não produz, a música não existe.²⁷⁴

Nas canções dos anos 60, há a tentativa de produzir uma resistência ao momento político, de protesto, de desejo de cantar “a uma só voz” por meio da emocionalização, de palavras de ordem e de refrãos que produzissem uma homogeneidade de coral. Já na tropicália as palavras de ordem e o emocionalismo são trocados pelo interesse em provocar o público “sublinhando disparidades, descompassos, trabalhando com uma multiplicidade descontínua de dicções, materiais, com imagens que se desdobram, que se contrariam mutuamente e potencializam tensões”²⁷⁵.

Um fato interessante é que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em 1968 como infratores da moral e dos bons costumes e não propriamente por motivos de subversão política. O

²⁷³ FAVARETTO, Celso. Tropicália: política e cultura. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 246.

²⁷⁴ Ibidem, p. 245.

fato ilustra como a transgressão dos tropicalistas estava no plano cultural e não exatamente na ordem política. Os tropicalistas preferiram uma visão mais ampla de cultura, que não se limita a interpretação de um pensamento como sendo de “esquerda” ou de “direita”, não se restringe ao sistema político-partidário, mas adota uma perspectiva de “universo contracultural”²⁷⁶: antissocial, de espírito libertário, a contracultura nasceu nos Estados com a chamada Geração *Beat* e teve seu auge no Festival Woodstock, em 1969. Diversos estilos e movimentos são considerados contraculturais, como o hippie e o rock.

Seguidora da contracultura, a tropicália traz o discurso aberto que “quer nos apresentar de um modo novo o problema da dor”²⁷⁷, sem fazer chorar ou estimular as lágrimas e o emocionalismo, típicos do discurso persuasivo.

O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torna-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, na minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo.²⁷⁸

A tropicália substituiu a homogeneidade trazida em grande parte das letras da MPB, pelo conceito de classe social, pela representação da diferença. Essa mudança pode ser sentida na canção *Parque Industrial*²⁷⁹, de Tom Zé, com crítica contracultural à sociedade industrializada, à padronização e à imprensa:

Tem garota-propaganda
aeromoça e ternura no cartaz.
Basta olhar na parede,
minha alegria
num instante se refaz

²⁷⁵ SÜSSEKIND, Flora. Apud NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. ... Op cit., p. 111

²⁷⁶ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. ... Op cit., p. 112.

²⁷⁷ ECO, Umberto. Apud CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão** ... Op. Cit., p. 69.

²⁷⁸ Ibidem, p. 69.

²⁷⁹ ZÉ, Tom. Álbum **Tropicália ou panis et circencis**. Música Parque industrial. Philips, 1968.

Pois temos o sorriso engarrafadão.
 Já vem pronto e tabelado.
 É somente requeutar
 e usar.
 É somente requeutar
 e usar
 porque é made, made, made, made in Brazil.
 porque é made, made, made, made in Brazil.

Retocai o céu de anil
 Bandeiras no cordão.
 Grande festa em toda a nação.
 Despertai com orações.
 O avanço industrial
 vem trazer nossa redenção.

A revista moralista
 traz uma lista dos pecados da vedete.
 E tem jornal popular que
 nunca se espreme
 porque pode derramar.

Outras canções representativas do discurso contracultural são *Eles*²⁸⁰, de Caetano, *Ele falava nisso todo dia*²⁸¹, de Gil, e *Panis et circencis*²⁸², de Caetano e Gil, interpreta pelos Os Mutantes, com sua crítica ao modelo familiar burguês, careta e repressivo ao redor da “mesa de jantar”, autômatos que reproduzem costumes e são “ocupados” apenas com o “seguro familiar” ou, em outras palavras, em “nascer e morrer”.

Em volta da mesa
 longe da maçã
 durante o Natal
 eles guardam dinheiro
 o bem e o mal.
 (*Eles*)

Ele falava nisso todo dia.
 Ele falava nisso todo dia.
 A herança, a segurança, a garantia
 pra mulher, para a filhinha, pra família.
 Falava nisso todo dia.
 Ele falava nisso todo dia.
 Ele falava nisso todo dia.

²⁸⁰ VELOSO, Caetano. Álbum **Caetano Veloso**. Música Eles. Philips, 1967.

²⁸¹ GIL, Gilberto. Álbum **Gilberto Gil**. Música Ele falava nisso todo dia. Universal, 1968.

²⁸² GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Álbum **Tropicália ou panis et circencis**. Música Panis et circencis. Philips, 1968.

O seguro da família, o futuro da família
 O seguro, o futuro
 Falava nisso todo dia

(...)

O seguro de vida, o pecúlio
 Era preciso toda a garantia.
 Se a mulher chora o corpo do marido
 O seguro de vida, o pecúlio
 Darão a certeza do dever cumprido.

Ele falava nisso todo dia.
 Ele falava nisso todo dia.
 Se morresse ainda forte, um bom seguro era uma sorte
 pra família.
 A loteria
 Falava nisso todo dia.

Era um rapaz de vinte e cinco anos.
 Era um rapaz de vinte e cinco anos.
 Hoje ele morreu atropelado em frente à companhia
 de seguro.
 Oh! que futuro!
 Oh! Rapaz de vinte e cinco anos.
(Ele falava nisso todo dia)

Eu quis cantar
 Minha canção iluminada de sol
 Soltei os panos sobre os mastros no ar
 Soltei os tigres e os leões nos quintais
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
(Panis et circencis)

Apesar de o discurso não ser de denúncia, nas palavras do próprio Gilberto Gil, *Ele falava nisso todo dia* é, sim, uma canção de militância mostrando que a tropicália possuía também questões ideológicas:

uma música de militância, uma investida contra a busca de toda a segurança burguesa, de todos os anteparos, armaduras e ações contra as intempéries da vida. Estávamos todos investindo contra essas coisas. O que a canção condena é o desprezo pela vida nesse cultivo excessivo das formas de proteção, as cercas, do mundo burguês. (...) Por outro lado, é tão louvável que o homem seja capaz de levar o sentimento básico de proteção à prole, de provisão do futuro dos filhos, àquele paroxismo. Essa música é ingênua por isso (ela ataca mas ao mesmo tempo justifica tanto ter um seguro de vida...): ela tem a ingenuidade do maniqueísmo ideológico típico da época. À leitura dialética, distanciada, a sua

retórica não resiste. Hoje, numa situação mais cuidadosa, eu teria elaborado outros versos; já vejo daqui, de lá... no embate ideológico daquele tempo a parcialidade era radical.²⁸³

Muitas vezes, sem uma consciência dos matizes ideológicos, o pensamento ideológico, desabrochado nos anos 30, era tão forte na cultura intelectual e artística que o artista, mesmo sem perceber, sofria essa penetração das preocupações sociais, eram impregnados da atmosfera “social” do tempo. Desde os anos 30, quando começou a despertar nos artistas um engajamento político e social, “mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica que dá contorno especial”²⁸⁴.

Se não revolucionária, de uma coisa não há dúvida, a MPB se fincou na história da música brasileira. O contexto político, social, ditatorial, de diferenças de classes marcou e fomentou a arte, tornou-se um grande estímulo para a criação artística, como afirma Roberto Schwarz ao narrar o conflito de gerações:

Não será exagero dizer que de lá para cá boa parte da melhor produção em cinema, teatro, música popular e ensaísmo social deveu o impulso à quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe, esboçada naqueles anos, a qual demonstrou um incrível potencial de estímulo. Para o professor cinquentão de hoje não é fácil explicar aos alunos a beleza e o sopro de renovação e justiça que na época se haviam associado à palavra democracia (e socialismo).²⁸⁵

Foi um período de grande produção e criatividade musical. Grande em qualidade e no talento de compositores e cantores, como Chico Buarque ou Elis Regina. Para muitos, foi a melhor época da música brasileira. O certo é que, reverenciada ainda hoje, as novas gerações continuaram ouvindo a MPB, apesar de não poderem mais vivê-la em sua essência. O que demonstra que, não apenas as letras engaladas (já que as novas gerações podem não compreendê-las totalmente), mas a canção em si, por sua forma e estética, ganhou o coração do público.

Ainda que, na década de 80, a democracia tenha sido reinstalada, a sonhada revolução dos artistas da MPB nunca aconteceu. Musicalmente, o que ocorreu, na prática, foi o oposto: a

²⁸³ Gil, Gilberto. **Comentários sobre a canção Ele falava nisso todo dia**. Disponível em <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=20&letra>. Acesso em 29 abr 2014.

²⁸⁴ CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura...** Op. Cit., p. 28.

²⁸⁵ SCHWARZ, Roberto. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1999, p. 69.

massificação da cultura. O que caracterizou o mercado cultural pós-64 foi o seu volume e a sua dimensão, enquanto nos anos 30 as produções ainda eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas²⁸⁶. A MPB foi co-autora na massificação cultural, um paradoxo hoje percebido por Geraldo Vandré.

O país que o Brasil era quando fiz música para o Brasil não era este país de hoje. Não existia este processo de massificação. Dentro da minha própria carreira – profissionalmente falando – houve uma mudança ali no Maracanãzinho. Ali, houve a passagem do que eu fazia para um público de um teatro de setecentas ou no máximo mil e duzentas pessoas para um ginásio com trinta mil pessoas. E a televisão direto no ar. Já foi a massificação.²⁸⁷

O crescimento da indústria fonográfica e cultural elevou ao patamar de nacional algumas elegidas culturas e músicas em detrimento de um todo. A cultura como meio de integração estimulou ainda mais o controle do aparelho estatal. O desenvolvimento do mercado de bens culturais acentuou o modelo capitalista brasileiro, ao contrário do que pretendiam os modernos músicos brasileiros.

²⁸⁶ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional** ... Op cit., p. 82.

²⁸⁷ Entrevista concedida por Geraldo Vandré ao canal de TV Globo News em 12 de setembro de 2010, dia em que completou 65 anos. A entrevista foi realizada no Clube da Aeronáutica do Rio de Janeiro, após 37 anos sem falar com a imprensa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9q9x-pzQQLg&feature=kp>>. Acesso em 27 maio 2014. Ao citar o Maracanãzinho, Vandré se refere ao Festival Internacional da Canção de 1967, no qual o estádio lotado entoou os versos de *Caminhando* (“vem, vamos embora que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora não espera acontecer”). Vandré, neste instante, entrava para a história. Caminhando virou o hino de protesto contra o regime militar. No entanto, sob uma vaia que fez tremer as estruturas do estádio, o júri deu o prêmio à *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim.

4 ROCK NACIONAL E RAP, OS FILHOS DA CONTRACULTURA

*“O sonho acabou.
O que mais eu posso dizer?”
(Jonh Lennon, na música *God*)²⁸⁸*

O rock nacional e o RAP são estilos que nasceram, respectivamente, com as propostas da denúncia e da mudança, da mesma maneira que a MPB. São dois dos filhos da contracultura – movimento contestador de caráter social e cultural nascido nos Estados Unidos na década de 1960 e que ganhou força entre os jovens seguindo até os dias atuais. Importando dos EUA alguns elementos centrais do movimento, a contracultura no Brasil ganhou uma nova roupagem e caiu como uma luva para os valores de inação brasileiros: é uma teoria utópica.

No caso do Brasil, a contracultura (...) veio a exhibir algumas características análogas às do original californiano: as posturas em relação à política, sexualidade e drogas, as roupas e cabelos, o misticismo oriental, e também a importância do rock como linguagem musical. Porém alguns dos melhores cancionistas que utilizaram a linguagem do rock nesses primeiros anos, vários deles egressos da tropicália ou herdeiros direto dos tropicalistas, exprimiram em suas criações uma visão da realidade muito diversa da ideologia contracultural norte-americana, a qual continha, como já vimos, uma proposta utópica. No caso brasileiro, o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura²⁸⁹.

A contracultura começou – entre outros fatores –, como uma reação ao serviço militar obrigatório durante a guerra do Vietnã. Foi um movimento de oposição, mas com uma visão positiva da sociedade. Na prática, no entanto, os seguidores mais radicais acabaram por “aderir a uma comuna budista, vegetariana e pacifista, tomar drogas ou entrar para um grupo que utilizava táticas de guerrilha urbana”²⁹⁰. Essas foram as maneiras alternativas encontradas para “rejeitar um sistema que enviava jovens para lutar uma guerra inexplicável”²⁹¹.

Toda essa aparente contestação acaba contribuindo para deixar as coisas como estão, para manter a ordem social vigente. A música, na realidade, torna-se mero produto de consumo que,

²⁸⁸ LENNON, John. Álbum **Plastic Ono Band**. Música God. Apple/EMI, 1970: “the dream is over / What can I say?”

²⁸⁹ BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.192.

²⁹⁰ Ibidem, p. 192.

²⁹¹ Ibidem, p. 192.

com sua força de oralidade “cai na boca do povo” com muita rapidez, mas não gera maior conhecimento para a formação de uma consciência política das massas, nem contribui para mudanças estruturais ou conjunturais, como os artistas de esquerda das décadas de 60 e 70 acreditavam.

Com a contracultura, a inação continua presente na música brasileira. “Há autores que entendem não passar de uma forma de escapismo, uma vez que é uma liberdade que aponta apenas para a própria subjetividade. ‘Haveria então, como defende Luciano Martins, uma espécie de negação da condição de sujeito histórico por parte dos envolvidos’”²⁹². Essa negação se daria porque o ideal de liberdade na contracultura “aponta sim para uma ruptura no universo social, mas por um caminho diferente, a partir da subjetividade”²⁹³. A contracultura defende o rompimento a partir de dentro.

A rede cultural se fecha sobre o sujeito, a sua subjetividade, pois é ela que conserva, como um nó, a rede como um todo. ‘Se há o rompimento de um ponto, a rede tende a se esgarçar, sendo essa então a própria ruptura na esfera social. Trata-se, pois, de um ideal de liberdade que reclama, em primeiro lugar, a libertação do sujeito para que dela surja a libertação social como um todo. Daí o apelo exercido pelas drogas’”²⁹⁴.

E é assim que a música brasileira, que vem com uma proposta de denúncia e protesto, “nega que o homem seja o sujeito da história e que ele possa transformar o mundo”²⁹⁵. O rock nacional e a geração anos 80 já, nem de longe, tinham ideais de mudança, apenas de rebeldia. “A gente somos inútil”²⁹⁶, definiria o Ultraje a Rigor, em seu álbum de estreia com a música que virou hino de uma geração. Não se propõem a pregar a ação, como a MPB. Os rebeldes se satisfazem nos gritos, no visual e nos lugares *undergrounds*, onde se realizam shows e apresentações nacionais que, para os jovens da época, significava ter “atitude”.

4.1 Dias sem luta, Noites de Diversão: o Rock Nacional e a Geração Anos 80

²⁹² JÚNIOR, Gonçalo. Liberdade cabeluda: o inusitado caráter político da contracultura brasileira. Revista Pesquisa Fapesp, São Paulo, ed. 155, jan. 2009, s/ página.

²⁹³ MARTINS, Luciano. Apud JÚNIOR, Gonçalo. Liberdade cabeluda: o inusitado caráter político da contracultura brasileira. Revista Pesquisa Fapesp ... Op. Cit., s/ página.

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo (SP): Duas Cidades, 1976, p. 118.

Os tempos mudaram. Pode parecer besteira dizer isso, mas os anos 80 não são os 60. Ninguém fez o que a geração dos anos 60 fez. Mas a juventude envelheceu. E a MPB seria sucedida por outras músicas e ondas que comporiam um mar sem a agitação das ondas violentas. Apenas a praia em um dia sol.

A juventude dos anos 80 quer refletir menos sobre questões político-partidárias ou que não pode mudar e mais sobre o seu próprio mundo trazendo temas como família, sexo, drogas, paixões, diversão e também tristeza, angústia, desespero, depressão. Os únicos estilos, dentro do rock – porque existem vários rocks –, que defenderam um combate direto contra o Estado foram o *hardcore* e o *punk rock* (pregavam a extinção do capitalismo, o anarquismo e ganharam fama de violentos).

Em todo o mundo, os anos 80 são marcados, pela irreverência. No Brasil, pelo rock nacional. “Uns mais comportados, outros mais audaciosos, quase todos utilizam-se da irreverência como parte do espetáculo”²⁹⁷. O rock nacional herda características da tropicália e da MPB. Ainda no início dos anos 70, alguns artistas iniciaram a linguagem de um rock brasileiro.

A geração 70 dá continuidade à maneira tropicalista de desconstruir a canção. Além das experimentações formais empreendidas por seus compositores, alguns deles, como Luiz Melodia, se notabilizaram pelas performances no palco, o que mostra a proximidade tanto com a tradição do rock quanto com a Tropicália²⁹⁸.

Já nos anos 80, o então consolidado rock nacional deixa de vez para trás os arranjos sofisticados de Os Mutantes ou do rock progressivo dos anos 70 fazendo-se o uso de apenas três acordes, tradição do *punk rock*. A harmonia deixa de estar no centro das preocupações, como na tropicália. A voz também perde a importância para os roqueiros brasileiros, que também deixam pra trás qualquer discussão sobre música “autenticamente” brasileira. A preocupação com as letras era muito forte no rock nacional. No entanto, nessas letras – com uma linguagem sempre coloquial, informal, simples e direta –, a primazia pela poética é substituída pelo teor da mensagem, como em parte da MPB. “Qualquer um poderia constituir uma banda de rock”²⁹⁹, que

²⁹⁶ ULTRAJE A RIGOR. Álbum **Nós vamos invadir sua praia**. Música Inútil. WEA, 1985.

²⁹⁷ CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo (SP): Ática, 1989, p. 72.

²⁹⁸ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2010, p. 120.

²⁹⁹ Ibidem, p. 122.

se caracteriza pelo total desprezo por um apuro técnico. Na música, os roqueiros são como bossa novistas evitando os excessos. No palco, são a tropicália na performance e no exagero cênico.

O rock ouviu o que os novos jovens achavam do mundo. “Não foi o Rock in Rio que criou a cultura jovem brasileira. Foi a cultura jovem que criou o Rock in Rio”³⁰⁰, adverte o publicitário Washington Olivetto. O advento de uma nova tecnologia, o fim dos festivais e a separação dos Beatles criavam a necessidade de uma reordenação musical. Assim, a juventude brasileira dos anos 80 se desinteressou, distanciou-se das causas dos anos 60 e 70 e criou suas próprias causas quase apolíticas e descontraídas “afastados dos extremos conservadores e revolucionários”³⁰¹. Longe das discussões políticas, permaneceu a crítica social.

4.1.1 Palavras-de-ordem? Não mais

O rock possuía a visão de que “divulgar” era o único grande papel político da música. Nessa perspectiva, a função de um cantor era simplesmente a de cantar. John Lennon era dessa opinião. Cantou muitos dos problemas do mundo, mas se limitou ao que considerava ser o seu melhor papel. Conta-se que, quando questionado sobre a possibilidade de fazer um grande concerto que arrecadasse verbas para a população da América Latina e do Camboja, Lennon teria respondido enfaticamente: “de onde as pessoas tiraram essa ideia? (...) Não haverá um concerto. Teríamos de dedicar o resto da vida a uma excursão mundial, e eu não estou preparado para isso”³⁰². Apesar de idealista, Lennon e o rock de forma geral (há obviamente exceções) se colocam em uma posição bem diferente das palavras-de-ordem da MPB brasileira e do que seria o papel do cantor.

Enquanto, no Brasil, os músicos dos anos 60 pregavam a revolução, John Lennon já cantava sob a influência da era *hippie*: “mas quando você fala de destruição / será que você não vê que eu estou fora?”³⁰³. O que os jovens dos países desenvolvidos pensavam nos anos 60 foi o que a juventude brasileira só viveria na década de 80 com a diminuição gradual da ditadura do regime militar.

³⁰⁰ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo (SP): DBA, 2002, p. 212.

³⁰¹ CHACON, Paulo. **O que é rock**. 5. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1995, p. 72.

³⁰² CHACON, Paulo. **O que é rock ...** Op. Cit., p. 52.

³⁰³ THE BEATLES. Álbum single **Hey Jude/Revolution**. Música Revolution. Apple Records, 1968: “but when you talk about destruction / don't you know that you can count me out?”.

Os anos 80 estão entrando para nossa história como algo muito próximo daquilo que os países democráticos viveram na década de 60: um tempo em que era bacana ser jovem, tudo parecia ser novidade, a cada momento surgia algo desafiador, pensava-se que o mundo nunca mais seria o mesmo depois do simples gesto de adentrar uma danceteria³⁰⁴.

A geração brasileira de 80 (assim como a inglesa ou a norte-americana, entre outras, dos anos 60) viu morrer os ideais das gerações anteriores e a ela sobrou a lágrima e a diversão momentânea. Em outros países, esse sentimento de desesperança já havia contagiado os roqueiros há muito mais tempo. The Beatles, em 1965, já havia cantado “ele é realmente um Zé Ninguém / sentado na sua terra de lugar nenhum / fazendo todos os seus planos de lugar nenhum para ninguém”³⁰⁵. Essa personagem sem referência e sem rumo seria o alienado perfeito que existe em cada ser humano: “não tem um ponto de vista / não sabe para onde vai / será que ele não tem um pouco de você ou de mim?”³⁰⁶.

“O rock descobriria assim o seu grande grito. Mais do que os sistemas, o capitalismo, o socialismo, a polícia ou a riqueza, o jovem descobria dentro de si o seu principal inimigo”³⁰⁷. Os jovens “estavam em uma busca desesperada pela libertação do eu”³⁰⁸. Dessa forma, os Rolling Stones cantaram “mas o que pode um pobre rapaz fazer / exceto cantar num conjunto de rock and roll”³⁰⁹.

Após ver morrer muitos sonhos das gerações de 60 e 70, “perdido dentro de si e de suas ideias, restou ao jovem o individualismo amordaçado e doente de quem se feriu na ação coletiva e não viu nenhum retorno. A verdade é que o leviatã capitalista era muito mais poderoso do que as massas do Quartier Latin, de Berkeley, de Liverpool, da Maia Antônia ou do Maracanãzinho poderiam imaginar. A essa constatação correspondia uma imensa dor, que só o interior de cada um poderia suportar”³¹⁰. É assim que John Lennon canta “o sonho acabou. O que mais eu posso

³⁰⁴ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80 ...** Op. Cit., p. 6.

³⁰⁵ THE BEATLES. Álbum **Rubber soul**. Música Nowhere man. Apple Records, 1965: “He's a real nowhere man / sitting in his nowhereland / making all his nowhere plans for nobody”.

³⁰⁶ THE BEATLES, The. Álbum **Rubber soul**. Música Nowhere man. Apple Records, 1965: “doesn't have a point of view / knows no where he's going to / isn't he a bit like you and me?”.

³⁰⁷ CHACON, Paulo. **O que é rock ...** Op. Cit., p. 59.

³⁰⁸ CHACON, Paulo. **O que é rock ...** Op. Cit., p. 59.

³⁰⁹ ROLLING STONES. Álbum **Beggars Banquet**. Música Street fighting man. London Records, 1968: “but what can a poor boy do / except to sing for a rock and roll band”.

³¹⁰ CHACON, Paulo. **O que é rock ...** Op. Cit., p. 70.

dizer?” na música *God*³¹¹, de seu primeiro disco solo. John diz que não acredita em mais nada. Cita nominalmente cada um de seus ex-ídolos. Afirma que não é mais sonhador, mas apenas "John". E decreta: "o sonho acabou":

(...)
 O sonho acabou.
 O que posso dizer?
 O sonho acabou.
 Ontem,
 eu era o tecedor de sonhos,
 mas agora renasci.
 Eu era a morsa,
 mas agora sou John.
 Então queridos amigos,
 vocês precisam continuar.
 O sonho acabou.

O desejo de revolução é trocado pela postura e comportamento contracultural e pela desistência, como relatou Cazuza na letra de *Ideologia*³¹²:

Meu partido
 É um coração partido
 E as ilusões estão todas perdidas
 Os meus sonhos foram todos vendidos
 Tão barato que eu nem acredito
 Eu nem acredito
 Que aquele garoto que ia mudar o mundo
 (Mudar o mundo)
 Frequenta agora as festas do "Grand Monde"

Meus heróis morreram de overdose
 Meus inimigos estão no poder
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver

O meu prazer
 Agora é risco de vida
 Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem eu sou

³¹¹ LENNON, John. Álbum **Plastic Ono Band**. Música God. Apple/EMI, 1970: "the dream is over / What can I say?"

³¹² CAZUZA. Álbum **Ideologia**. Música Ideologia. Polygram, p. 1988.

Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Agora assiste a tudo em cima do muro

Ou como definiu a Legião Urbana:

Até bem pouco tempo atrás,
poderíamos mudar o mundo.
Quem roubou nossa coragem?
Tudo é dor.
E toda dor vem do desejo
de não sentirmos dor.³¹³

4.1.2 Nos camarins da irreverência, angústia e solidão

Constatação de que o sonho acabou, desistência, dor. A angústia e a depressão de uma geração que viu os heróis morrerem de overdose³¹⁴, como cantou Cazuza. A geração anos 80 não tinha mais os ideais revolucionários dos anos 70 (sexuais ou femininos, por exemplo) e não conseguiu enxergar melhores rumos, nem novos “heróis”. Perdida, se autodenominou Geração Coca-Cola³¹⁵. Angustiado, clamava por novos ideais: “ideologia, eu quero uma pra viver”³¹⁶. O rock nacional ergueu, em uma mão, a alegria juvenil. E, na outra, o clima noturno e depressivo pós-tropicalista enterrou o clima solar da bossa nova, do barquinho e violão. Os ideais de Woodstock³¹⁷ ainda eram recentes, mas sobram nos jovens a asfixia e o desespero. E agora? Quais as próximas lutas? Não vieram. Sem novos ideais, o rock faz um retorno ao samba-canção trazendo temas como solidão, fim de noite, fim de caso, desesperança. As palavras-de-ordem são substituídas pela crítica a si próprio. O sentimento é de impotência. “A gente não sabemos escolher presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente / A gente não sabemos nem

³¹³ LEGIÃO URBANA. Álbum **As quatro estações**. Música Quando o sol bater na janela do teu quarto. EMI, 1989.

³¹⁴ CAZUZA. Álbum **Ideologia**. Música Ideologia ... Op. Cit.

³¹⁵ LEGIÃO URBANA. Álbum **Legião Urbana**. Música Geração Coca-Cola. EMI, 1984. O termo “Geração Coca-Cola” é uma crítica ao comportamento da juventude brasileira dos anos 80 e à dominação norte-americana. A Coca-Cola é usada como um símbolo do capitalismo norte-americano. A música se tornou um dos hinos dessa geração. “Quando nascemos fomos programados a receber o que vocês nos empurraram com os enlatados dos U.S.A., de nove as seis”, diz o primeiro trecho da canção.

³¹⁶ CAZUZA. Álbum **Ideologia**. Música Ideologia ... Op. Cit.

³¹⁷ O Festival Woodstock foi realizado nos dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969, em Nova York (EUA) e se tornou o maior símbolo musical da era *hippie* da contracultura.

escovar os dente / Tem gringo pensando que nós é indigente / (...) A gente somos inútil”³¹⁸. Cresce o sentimento descrito por Tinhorão e – aqui colocado como uma das causas da perpetuação da Tradição de Oralidade, como explicado acima – de falta de perspectivas da classe média para a melhora do seu padrão socioeconômico. Herbert Vianna assim definiu os Paralamas do Sucesso: “nosso projeto estético é uma mistura de falência de sonhos e anúncios vagabundos de paraísos tropicais”³¹⁹.

Com a Turma da Colina³²⁰, a postura das bandas brasileiras se inicia a partir da não-identificação desses jovens com a sociedade em que estão inseridos. Essa não identificação, esse sentimento de não pertencimento da geração de 80 é o gerador de uma postura de afastamento e distanciamento (pelo comportamento agressivo ou pelas drogas) e de uma tentativa desesperada de encontro com si mesmo. Sem se referir à música, mas a um contexto geral, Antonio Candido diria em 1993:

Nós estamos agora vivendo esta coisa duríssima do fim das utopias que gera uma coisa muito estranha porque a utopia cria o homem superior. A utopia faz você subir acima de você mesmo. E agora nós estamos numa era de homens inferiores. Não existem grandes homens. Costumo sempre dizer que, na nossa geração, havia uma quantidade de grandes homens para o bem e para o mal.³²¹

O RPM cantaria a necessidade do jovem de ter o seu espaço, que acabou encontrando, longe de tudo, no underground:

(...)
No underground, repousa o repúdio.
(...)
... um espaço nosso nessa decadência.³²²

A Legião Urbana foi a banda que mais forte traduziu o sentir-se um peixe fora d’água, a necessidade de encontrar a si mesmo e a angústia de sua geração em muitas canções:

³¹⁸ ULTRAJE A RIGOR. Álbum **Nós vamos invadir sua praia**. Música Inútil ... Op. Cit.

³¹⁹ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80** ... Op. Cit., p. 365.

³²⁰ “Turma da Colina” foi como ficaram conhecidos os jovens que se reuniam na Colina –o conjunto de prédios habitacionais da Universidade de Brasília (UnB) –, e que seriam, nada menos, que o futuro do rock brasileiro. Nessa turma estavam Renato Russo, Fê Lemos, Flávio Lemos e Philippe Seabra, entre outros. Desses encontros surgiram as bandas Plebe Rude e Aborto Elétrico, que se desmembrou gerando a Legião Urbana e a Capital Inicial.

³²¹ 3 ANTONIOS E 1 JOBIM. Direção Rodolfo Brandão. Elipse Televisão e Cinema, 1993. 56 min. Color, português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6Zz3CFQ_SI>. Acesso em 24-04-2014.

Quero me encontrar,
mas não sei onde estou.
Vem comigo procurar
algum lugar mais calmo.
Longe dessa confusão
e dessa gente que não
se respeita.
Tenho quase certeza
que eu não sou daqui.³²³

Disseste que, se tua voz
tivesse força igual
à imensa dor que sentes,
teu grito acordaria,
não só a tua casa,
mas a vizinhança inteira.³²⁴

E nossa estória não estará
pelo avesso assim sem final feliz.
Teremos coisas bonitas para contar.
E até lá, vamos viver.
Temos muito ainda por fazer.
Não olhe para trás.
Apenas começamos.
O mundo começa agora.
Apenas começamos.³²⁵

Já estou cheio de me sentir vazio.
Meu corpo é quente e estou sentindo frio.
Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber.
Afinal, amar ao próximo é tão *demodé*.³²⁶

4.1.3 Alegria, irreverência, piada com o nacionalismo

Há, é claro, bandas que fugiram da temática da angústia assumindo um tom bem alegre, como Ultraje a Rigor ou Paralamas do Sucesso, que trocou a terra vermelha de Brasília pela praia do Rio de Janeiro. Com a mudança de endereço, os Paralamas já demonstravam seu trabalho oposto ao gosto *punk*, gótico e pós-moderno da Turma da Colina. “O rock é um dos grandes paradoxos da história da humanidade. (...) é a forma musical mais instantânea, efêmera e moleca

³²² RPM. Álbum **Revoluções por minuto**. Música Rádio pirata. Epic, 1985.

³²³ LEGIÃO URBANA. Álbum **As quatro estações**. Música Meninos e meninas. EMI, 1989.

³²⁴ LEGIÃO URBANA. Álbum **As quatro estações**. Música Há tempos. EMI, 1989.

³²⁵ LEGIÃO URBANA. Álbum **V**. Música Metal contra as nuvens. EMI, 1991.

que existe”³²⁷. Ou como disse o jornalista norte-americano Mark Shipper, “rock’n’roll é a piada mais engraçada e duradoura do Universo”³²⁸. Essa geração recém-saída do colégio, sem saber cantar nem tocar direito, com seu figurino esquisitão talvez tenha criado “a mais acessível e simples de todas as formas de música popular”³²⁹. Alegria, irreverência e exageros. Ney Matogrosso, que dirigiu a turnê de *Ideologia* de Cazuza, conta que o roqueiro “entrava com o pau de fora, enfiava dez cotonetes no nariz, umas coisas desnecessárias”³³⁰. Outro que adorava desfilar nu por pura brincadeira era o líder do Ultraje, Roger Moreira. Mudando as mídias, ainda hoje há várias fotos do músico sem roupa na internet. Tudo era festa.

E foi justamente nesse clima de descontração que aconteciam as críticas sociais, como uma grande piada. O nacionalismo virou, literalmente, piada. Assim como ignoraram o discurso de “autenticidade” da música nacional, inverteram o discurso de nacionalismo trocando pelo tom da zombaria e da crítica social sob o guarda-chuva da irreverência. *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso é invertida por Cazuza em *Brasil*³³¹:

Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha

Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim

³²⁶ LEGIÃO URBANA. Álbum **Legião Urbana**. Música Baader-Meinhof blues. EMI, 1984.

³²⁷ JUNIOR. Ayrton Mugnaini. **Breve História do rock**. São Paulo (SP): Claridade, 2007, p. 10.

³²⁸ Apud JUNIOR. Ayrton Mugnaini. **Breve História do rock** ... Op. Cit., p. 10.

³²⁹ JUNIOR. Ayrton Mugnaini. **Breve História do rock** ... Op. Cit., p. 13.

³³⁰ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80** ... Op. Cit., p. 327.

³³¹ CAZUZA. Álbum **Ideologia**. Música Brasil. Polygram, 1988.

Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

(...)

Grande pátria
Desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
Não, não vou te trair

“Roqueiros brasileiros nem sempre com cara de bandidos”³³². Os Titãs foram, nas palavras do apresentador Serginho Groisman, “a equação do rock elevada à última potência”³³³. A mistura de irreverência, piada e crítica social foi a maior marca dos Titãs e de seu grande letrista Arnaldo Antunes. A banda não poupou ninguém. “Sempre foram muitos para uma formação clássica de banda, mas sempre procuraram o universo”³³⁴. Em *Cabeça Dinossauro*, criticou a igreja³³⁵ (“eu não gosto de padre. Eu não gosto de madre. Eu não gosto de frei. Eu não gosto da igreja. Eu não entro na igreja. Eu não digo amém”), a polícia³³⁶ (“Dizem que ela existe pra ajudar. Dizem que ela existe pra proteger. Eu sei que ela pode te parar. Eu sei que ela pode te prender. Polícia para quem precisa. Polícia para quem precisa de polícia”), as leis e a violência do Estado³³⁷ (“Estado violência. Estado hipocrisia. A lei que não é minha. A lei que eu não queria”), a hierarquia governamental³³⁸ (“Medalhinhas para o presidente. Condecorações aos veteranos. Bonificações para os bancários. Congratulações para os banqueiros. Porrada nos caras que não fazem nada”), a família³³⁹ (“Vive junto todo dia. Nunca perde essa mania”), os baixos salários³⁴⁰ (“meu salário desvalorizou. Dívidas, juros, dividendos. Credores, credores, credores. Agora é assim) e o capitalismo “selvagem”³⁴¹ (“Desde os primórdios até hoje em dia, o homem ainda faz

³³² GROISMAN, Serginho. Prefácio. In: ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. **A vida até parece uma festa**: Toda a história dos Titãs. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 9.

³³³ GROISMAN, Serginho. Prefácio. In: ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. **A vida até parece uma festa**: Toda a história dos Titãs ... Op. Cit., p. 9.

³³⁴ GROISMAN, Serginho. Prefácio. In: ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. **A vida até parece uma festa**: Toda a história dos Titãs ... Op. Cit., p. 9.

³³⁵ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Igreja. WEA, 1986.

³³⁶ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Polícia. WEA, 1986.

³³⁷ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Estado violência. WEA, 1986.

³³⁸ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Porrada. WEA, 1986.

³³⁹ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Família. WEA, 1986.

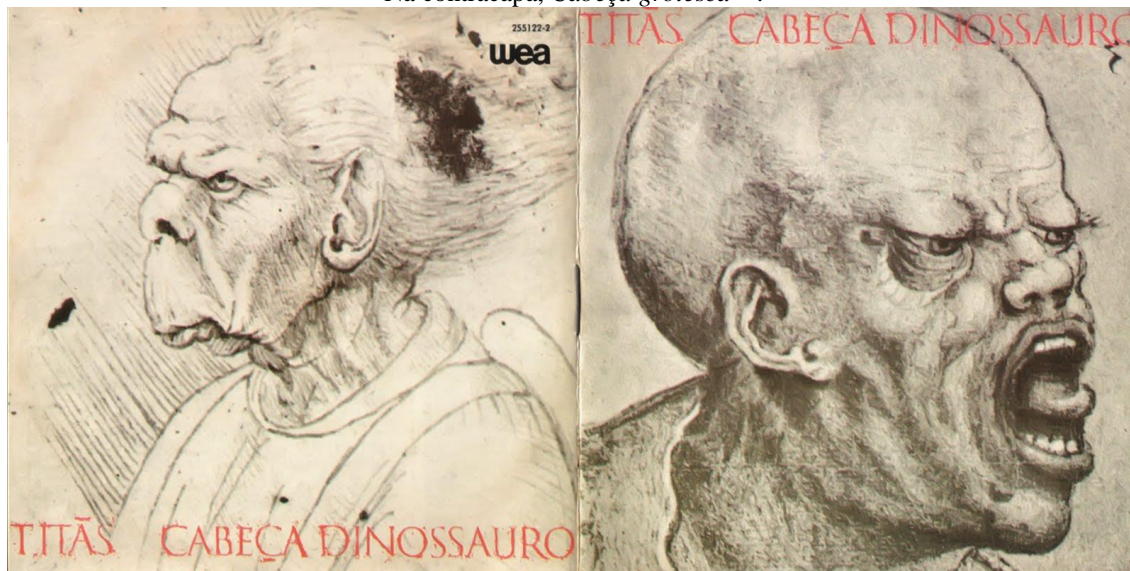
³⁴⁰ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Dívidas. WEA, 1986.

³⁴¹ TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Homem primata. WEA, 1986.

o que o macaco fazia. Eu não trabalhava, eu não sabia que o homem criava e também destruía. Homem primata. Capitalismo selvagem”).

Mas nada mais deliciosamente sarcástico que Bichos Escrotos³⁴² (“Bichos, saiam dos lixos. Baratas, me deixem ver suas patas. Ratos, entrem nos sapatos do cidadão civilizado. Pulgas, que habitam minhas rugas. Oncinha pintada, zebrinha listrada, coelhinho peludo...”). Em 2009, a banda escolheu como nome do seu documentário *Titãs: a vida até parece uma festa*³⁴³, após o livro homônimo de 2002. Nada melhor para definir esses “malucos geniais”³⁴⁴, como os chama o músico Liminha.

Figura 5 – Capa do álbum *Cabeça Dinossauro* dos Titãs feita por Sérgio Britto. Os desenhos são originais de Leonardo da Vinci e encontram-se no Museu do Louvre. Na capa, Expressão de um homem urrando. Na contracapa, *Cabeça grotesca*³⁴⁵.



Fonte: Wordpress (2014)

Com tom mais agressivo, mas não menos original, a Plebe Rude foi uma das bandas que mais fez críticas sociais e nem o noticiário *A Voz do Brasil* escapou:

³⁴² TITÃS. Álbum *Cabeça Dinossauro*. Música Bichos escrotos. WEA, 1986.

³⁴³ TITÃS: A VIDA ATÉ PARECE UMA FESTA. Direção de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves. Brasil, Moviemobz. 2009. 100 min: cor, documentário.

³⁴⁴ LIMINHA. Texto Introdutório. In: ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: Toda a história dos Titãs ...* Op. Cit., sem página.

³⁴⁵ Capa do álbum *Cabeça Dinossauro* (WEA, 1986) dos Titãs feita por Sérgio Britto. Os desenhos são originais de Leonardo da Vinci e encontram-se no Museu do Louvre. Na capa, *Expressão de um homem urrando*. Na contracapa, *Cabeça grotesca*. Disponível em <<http://no220.wordpress.com/2012/06/15/26-anos-do-cabeça-dinossauro/>>. Acesso em 16 jun 2014.

Todo dia às sete eu ligo meu rádio para ouvir
 hipnotismo nacional.
 Todo dia às sete eu ligo meu rádio para ouvir
 lavagem cerebral.
 Na Voz do Brasil,
 a voz fala.
 Fala e ninguém escuta.
 Pensam que sou biruta
 tentando, tentando em vão
 achar uma estação que não tenha
 Voz do Brasil.³⁴⁶

O tom de piada era, no entanto, trocado completamente pela agressividade nas bandas de *hardcore*, como na canção *Corrupção*³⁴⁷ dos Ratos de Porão:

A corrupção está acabando com a Nação
 E todo mundo está fingindo ser irmão
 A sociedade pensa que nós somos vagabundos
 E que só eles vão conquistar o mundo
 Não, não, não vai dar não.

4.1.4 Relação público-cantor

O rock nacional dá continuidade a duas características já iniciadas com os tropicalistas, mas também com uma tradição um pouco anterior, localizada na experiência da Jovem Guarda³⁴⁸. O artista comunica-se com o público por meio do “comportamento” e do “visual”. Os dois novos integrantes viriam para ficar. Tornam-se primordiais, na indústria cultural, para a alta vendagem de discos.

Santuza Naves afirma que o rock nacional se inspirou no “culto antiestrelismo, de abolição da distância entre artista e público”³⁴⁹. No entanto, o que ocorreu foi o contrário. A rebeldia defendida por meio do “comportamento” e do “visual” aumenta ainda mais as atitudes

³⁴⁶ PLEBE RUDE. Álbum **Enquanto a trégua não vem**. Música Voz do Brasil. Sony, 2000. Apesar de o disco ser de 2000, é uma antiga canção da banda.

³⁴⁷ RATOS DE PORÃO. Álbum **Crucificados pelo sistema**. Música Corrupção. Punk Rock Discos, 1984. Disco de estreia do Ratos de Porão, foi o primeiro álbum individual de uma banda de *hardcore punk* da América Latina. Na época do lançamento foi distribuído na Europa e Estados Unidos. Relançado pelo selo Devil Discos em 1989.

³⁴⁸ Sobre a Jovem Guarda ver: BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Rebeldes, alienados ou o quê? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael. (Orgs.). **Sinfonia em prosa - Diálogos da história com a música**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

de estrelismo dos artistas. O culto ao estrelismo nunca esteve tão presente. Os músicos se tornam “estrelas do rock”, verdadeiros *pop-stars*. Ninguém foi mais *pop star* que os roqueiros. Eles adoravam ser estrelas, brilhar, chamar a atenção.

Ao contrário do defendido por Santuza Naves, também não há proximidade com o ouvinte. A relação público-artista se dá unicamente pela identificação com o “comportamento” e com o “visual”. Enfim, com a atitude roqueira. Por um lado, a imagem *punk* e a crença anárquica (que na realidade é a perda da crença em tudo, ou seja, a descrença), por outro, todo o comportamento de filhos da alta classe. Os jovens da Colina, filhos de militares e diplomatas, foram alguns dos primeiros brasileiros a terem contato com o rock que vinha sendo feito nos Estados Unidos e na Inglaterra, justamente pelo alto poder aquisitivo e pela profissão dos pais que lhes proporcionava viagens ao exterior. Muitos deles moraram em outros países. “Somos os filhos da revolução. Somos burgueses sem religião”³⁵⁰, cantou a Legião Urbana. Assim como os emepistas que se julgavam porta-vozes das classes menos favorecidas, os roqueiros falavam de problemas sociais e se preocupavam com a desigualdade, mas não vieram de uma classe pobre e não se juntaram fisicamente a ela. Existiu o distanciamento e a “redoma de vidro” em que é guardada qualquer estrela da música. Quando, em um show em Brasília, parte do público subiu ao palco, em uma grande confusão com violência policial, o líder da Legião Urbana jurou ao microfone que nunca mais faria um show na cidade. E nunca mais o fez. Cinquenta mil pessoas haviam ido ao estádio Mané Garrincha na noite histórica de 18 de junho de 1988³⁵¹.

A relação artista-público se dá pela identificação com as letras e com os sentimentos (que geram o “comportamento” pseudo-agressivo e o “visual”). A identificação é facilitada pela linguagem simples, coloquial e direta das letras. Como bem lembra Naves, no rock, a “pobreza formal é um valor positivo e não uma deficiência”³⁵². A linguagem coloquial utilizada é a linguagem dos jovens da classe média. Essa relação se torna mais forte na medida em que o público, assim como os artistas, também não se identifica com o restante da sociedade, da qual se sente um “peixe fora d’água”. No rock, esses jovens encontram outros jovens que falam a mesma

³⁴⁹ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil ...** Op. Cit., p. 122.

³⁵⁰ Trecho da canção Geração Coca-Cola da Legião Urbana. Ver citação 19.

³⁵¹ LIMA, Irlam Rocha. Show da Legião Urbana em Brasília, há 25 anos, foi marcado por tumulto. *Jornal Correio Braziliense*, Brasília (DF), 07-06-2013. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/06/07/interna_diversao_arte,370035/show-da-legiao-urbana-em-brasilia-ha-25-anos-foi-marcado-por-tumulto.shtml>. Acesso em 09jun 2014.

³⁵² NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil ...** Op. Cit., p. 123.

língua. Na busca pela felicidade, tornam-se hedonistas, como a geração anterior, e perdem-se em seu lema de “sexo, drogas e rock’n’roll”.

4.1.5 *Mainstream*, dinheiro e drogas anunciam o fim

Até os anos 80, a cultura jovem era uma mina de ouro absolutamente inexplorada pelos grandes grupos de mídia. O *Rock in Rio* “deu tamanho para a coisa. Materializou, botou na grande mídia, com grandes patrocinadores. Mostrou que poderia existir um negócio rentável”³⁵³. Como explica o publicitário Olivetto:

Foi nos anos 80 que ocorreu uma emancipação e um prolongamento da juventude. Até então uma menina de treze anos era menina. Depois, passou a ser mulher. Uma mulher de quarenta anos, que era uma senhora, passou a ser gatinha essa noção mudou violentamente a relação de consumo. Foi isso que construiu os tênis, as academias de ginástica e os iogurtes light. Todos os produtos estão muito atrelados a esse alargamento da juventude. A Nike surgiu naquela época, vinda com uma estética das ruas, lançando os primeiros outdoors tridimensionais, com uma conotação muito pop. Os computadores Macintosh também surgiram na época, e fazendo referência ao livro 1984, de George Orwell³⁵⁴.

Grandes foram as invenções dos anos 80 que mudariam o caminho da humanidade musical: *compact-disc* (1980), telefone celular portátil (1983), microcomputador individual (1983), engenharia genética (1985), a emissora MTV (1981) e o Dia Internacional do Rock, em 13 de julho (1985)³⁵⁵.

Assim como na MPB, os shows geravam comoção. Em 80, as garotas tentavam invadir os hotéis dos músicos, o RPM lotava o Maracanãzinho com os shows do disco Rádio Pirata ao Vivo (1986) – que vendeu 2,2 milhões de exemplares, o disco mais bem-sucedido da história fonográfica nacional³⁵⁶. As bandas de rock perderam o controle do seu próprio tamanho. “Estava ficando um negócio monstruoso”³⁵⁷, conta o vocalista Paulo Ricardo. A banda ganhava tanto dinheiro que cada integrante do grupo ganhou com a turnê “um valor superior ao prêmio da Loto

³⁵³ OLIVETTO, Washington. Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80 ...** Op. Cit., p. 212.

³⁵⁴ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80 ...** Op. Cit., p. 212-213.

³⁵⁵ JUNIOR. Ayrton Mugnaini. **Breve História do rock ...** Op. Cit., p. 69.

³⁵⁶ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80 ...** Op. Cit., p. 252.

³⁵⁷ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80 ...** Op. Cit., p. 251.

na época, sem contar direitos autorais”³⁵⁸. Paulo Ricardo se tornou um símbolo sexual sem precedentes no rock brasileiro e todos da banda ganharam “status de semideuses greco-roqueiros”³⁵⁹. “Nos ofereciam tudo. 'Ah, vocês vão se casar? Então pega ali um duplex de cobertura mobiliado com *home theater* e sauna seca”³⁶⁰, lembra Paulo Ricardo. O programa Globo Repórter, da TV Globo, dedicou um programa inteirinho sobre o fenômeno. “O lance era que, depois de anos, o rock brasileiro não tinha mais a cara de bandido”³⁶¹, recorda o líder do RPM.

Figura 6 - Paulo Ricardo e a modelo Luiza Brunet posam nus para a extinta *Revista Manchete*³⁶²



Fonte: Bol (2014)

Diversão, alegria, guerra de comida nos restaurantes, batalhas com extintor de incêndio nos hotéis. Nos camarins e bastidores, drogas. A turnê do RPM, como de muitas bandas brasileiras, passou a ser regada a drogas diversas. A cocaína invadira o rock. “Eu lia as entrevistas, com pessoas falando que banda de rock era aquele negócio, cheio de mulheres e

³⁵⁸ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta:** o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 253.

³⁵⁹ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta:** o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 253.

³⁶⁰ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta:** o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 228.

³⁶¹ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta:** o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 230.

³⁶² Capa da Revista Manchete. 1793. ed. Rio de Janeiro (RJ): Bloch Editores, ago/1986. Disponível em < <http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2012/09/11/luiza-brunet-trajetoria-da-modelo-e-empresaria.htm?fotoNav=113#fotoNav=46>>. Acesso em 14 jun 2014.

drogas; e, na hora que a gente chega lá, vê que é isso mesmo”³⁶³, relata Paulo Ricardo. “Eu estava sempre bêbado”³⁶⁴, conta o baterista do RPM, PA.

Samuel Rosa, vocalista da banda Skank, já nos anos 2000 define:

O rock dos anos 80 nasceu da tentativa (e necessidade) de uma geração de criar sua própria identidade e ainda sobrepor modelos já distantes e ineficazes. Pela primeira vez no país, o pop-rock deixaria de ser algo alternativo, para se tornar *mainstream*. As novas bandas, formadas pela molecada, saíam das ruas, animadas pelas novidades do pós-punk e da *new wave* inglesa – mais adiante, entrariam na receita resquícios da própria jovem-guarda e um discurso inteligente, afinado com os ares da já iminente democracia. Pronto: combinação fatal e certa. Invadiram as FMs, lotaram estádios, venderam milhões e caíram no previsível (mas, ainda assim, impiedoso) caminho da superexposição. Vieram então os desgastes, as brigas e dissoluções, não sem antes nos deixar um legado inestimável³⁶⁵.

Nos anos 90, “o rock brasileiro ganharia em profissionalismo, mas perderia esse romantismo, esse espírito amador em termos industriais. Até bandas com formato de rock violento passaram a trabalhar em termos industriais”³⁶⁶, acredita o líder dos Engenheiros do Hawaii, Humberto Gessinger. As relações de favor estavam agora regidas pelas leis de mercado: lucro e venda.

4.2 O RAP e as Novas Concepções de Nacionalismo

O nacionalismo vai ser invertido também pelos rappers, que ganharam força e popularidade a partir dos anos 90. Em *Traficando informação*³⁶⁷, MV Bill diz: “Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro”. Em *Periferia é periferia*³⁶⁸, do disco *Sobrevivendo no inferno*, os Racionais MC’s definem a favela onde nasceram como “pesadelo periférico”. Em *Filme de terror*³⁶⁹, a rapper carioca Nega Gizza critica os símbolos do nacionalismo baseado no imaginário de que o Brasil é o país do futebol e do carnaval para destapar outra realidade do país, das

³⁶³ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 253.

³⁶⁴ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 253.

³⁶⁵ ROSA, Samuel. Texto introdutório. In: ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo (SP): DBA, 2002.

³⁶⁶ Apud ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80 ... Op. Cit., p. 367.

³⁶⁷ BILL, MV. Álbum **Traficando Informação**. Música Traficando Informação. BMG, 2000.

³⁶⁸ RACIONAIS MCs. Álbum **Sobrevivendo no Inferno**. Música Periferia é periferia. Cosa Nostra, 1997.

³⁶⁹ GIZZA, Nega. Álbum **Na humildade**. Música Filme de terror. Dum Dum Records, 2002.

desigualdades sociais e raciais. Diante dessa realidade, a rapper inverte o significado do *Hino da Independência*:

País da democracia racial
da mulata exportação
da beleza natural
Brasil nação feliz
um país tropical
País da pedofilia, futebol e carnaval.
(...)
Não vou morrer pelo Brasil.
Não vou morrer pelo Brasil.
Não vou morrer pelo Brasil.

Além de trocar os símbolos nacionais pela crítica social, como o rock, o rap muda o conceito de nacionalismo a partir da miscigenação – criado por Gilberto Freyre a partir do livro *Casa Grande & Senzala* e exposto no Capítulo II –. Os rappers e seus seguidores não querem um país miscigenado. Querem ser respeitados como negros com raízes africanas. Não querem ser misturados aos brancos. Querem o direito de ser negros. “É som de preto, meu nego, é som de preto”, diz Nega Gizza em *Larga o bicho*³⁷⁰. O rap fortalece o ser negro e denuncia a situação econômica e periférica do negro no Brasil.

Uma proposta cultural que fortalecia o elemento negro e, em muitos casos, negava o postulado da miscigenação. E foi também a partir daí que os termos ‘autêntico’ e ‘nacional’ passaram a ser ressignificados. Na medida em que as chamadas minorias negras passaram estrategicamente a investir num conceito de nação que não se confunde com o Estado-nação, mas com populações negras e periféricas que habitam territórios localizados no Brasil e em outras regiões do planeta, ser ‘autêntico’ passou a significar a identidade negra³⁷¹.

O conceito de “favela” é substituído pelo de “comunidade” e os rappers criam “práticas de certo modo autônomas em relação ao sistema político-partidário”³⁷² em um primeiro momento. Na gestão do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, essas práticas vão sendo realizadas por meio de organizações não-governamentais (ongs) mantidas, muitas delas, pelo governo. Muitos rappers passam a fazer discursos governistas e a participar de atos e cerimônias governamentais,

³⁷⁰ GIZZA, Nega. Álbum **Na humildade**. Música *Larga o bicho*. Dum Dum Records, 2002.

³⁷¹ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil** ... Op. Cit., p. 130.

³⁷² Ibidem, p. 130.

de programas federais e a ganhar prêmios do próprio governo, além das verbas. São as velhas relações de favor chegando aos dias atuais. O discurso de “cidadania” e “democracia” do rap era exatamente a cara que os marqueteiros queriam dar ao governo, que utilizou durante seus oito anos, os dois conceitos como *slogan*. No rap,

As redefinições emergentes de conceitos como democracia e cidadania apontam para direções que confrontam a cultura autoritária por meio da atribuição de novo significado às noções de direitos, espaços públicos e privados, formas de sociabilidade, ética, igualdade e diferença e assim por diante³⁷³.

O rap dá continuidade a autovisão do artista como alguém incumbido de orientar as massas. A diferença observada é que, ao contrário do que ocorreu antes, os artistas conclamam os ouvintes à ação. O RAP aparece como um canal de articulação da arte com a vida. A rapper Nega Gizza define o RAP como “a revolução dos costumes” e da “cultura”, faz apologia à ação e argumenta que o rap precisa ser “a voz de todos que acreditam na força da transformação”³⁷⁴. Santuza Naves ressalta que “em alguns casos, esse procedimento é tão radicalizado que suprime a categoria do ‘artista’. MV Bill, por exemplo, tem declarado em várias entrevistas e em situações em que fala ao público, que não se define como artista, mas como ‘militante’”³⁷⁵. Ambos os rappers, MV Bill e Nega Gizza, estão entre os fundadores da Central Única das Favelas (Cufa), organização não-governamental (ong) que tem no hip-hop sua forma de expressão predominante e o objetivo de promover a produção cultural das favelas brasileiras. Pela Cufa, jovens de comunidades produzem videoclipes, documentários, shows e participam de oficinas na área de cidadania.

4.3 A Cultura Oral Hoje

O terreno da música popular hoje possui uma pluralidade de gêneros jamais vista, divulgados por novos meios de comunicação de massa, como as redes sociais digitais. Nessa enorme diversidade, há “várias tendências que são tributárias da tropicália, procurando exercitar, através da canção, a metalinguagem e o comentário crítico. Outros estilos musicais, ao contrário,

³⁷³ Ibidem, p. 131.

³⁷⁴ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2010, p. 138.

³⁷⁵ Ibidem, p. 138.

retornam à tradição há muito instaurada na canção popular de se referir diretamente à realidade social³⁷⁶. A crítica, o engajamento, o discurso ideológico estão disseminados em diversas categorias e novas identidades culturais voltadas para atender ao gosto popular ou ao sucesso popular, não havendo uma única linha ou um gênero mais em voga.

Em uma sociedade cada vez mais frenética e veloz, a cultura oral se fixa juntamente com a visual em detrimento da literatura. Cada vez, “aprende-se” mais pelo que se vê e pelo que se ouve, do que pelo que se lê. A Tradição de Oralidade, com novos contornos e características, se torna cada vez maior e mais forte.

No caso da poesia escrita, ela não só demanda tempo tanto de quem a faz quanto do leitor, e uma coisa tem a ver com a outra, pois o tempo aplicado à criação de um poema reverte em densidade, tornando a leitura mais difícil. Outro aspecto levantado por Cicero [autora se refere ao poeta e letrista Antonio Cicero] é que, enquanto a leitura da poesia escrita exige cada vez mais paciência de quem a cultiva no esforço de entendê-la, as pessoas escutam música de modo desconcentrado e descontraindo, como que sem pensar. É que não só as letras, em sua maior parte, não requerem muita reflexão, mas mesmo as que são capazes de sustentar uma escuta mais reflexiva admitem também, graças à música, uma audição despreocupada³⁷⁷.

Muitos autores falam no fim da canção. Outros preferem falar em um processo de transformação no qual a canção não estaria morrendo, mas renascendo. O exemplo dado por Santuza Naves, citando o ensaísta e DJ Ricardo Domeneck, é o da música eletrônica. Com seu crescimento, muitos acharam que seria a morte da canção. Mas Domeneck lembra que, nesse momento, surgiu o *trip-hop* na Inglaterra, com a banda experimental *Portishead* e seu trabalho com letras e poesia. Assim como a *Portishead*, várias outras bandas, na avaliação do DJ, estariam fazendo música eletrônica e trabalhando, simultaneamente, as letras³⁷⁸.

O argumento de renascimento ao invés de morte se daria em uma releitura dos ritmos e rituais primitivos ao som dos tambores e do movimento dos corpos nas danças. Não haveria, no entanto, uma substituição da canção tradicional pelos sons regidos pela batida rítmica, mas uma alternância entre os vários gêneros. O DJ defende que as pessoas não deixaram de ouvir e de procurar as canções, mas que alternam o estilo que ouvem conforme o momento. Procuram músicas abstratas dançantes, como também buscam as canções nas horas marcadas “pela dor de

³⁷⁶ Ibidem, p. 149-150.

³⁷⁷ Ibidem, p. 149-150.

cotovelo e pelo sentimento de paixão (...). Enquanto a linguagem existir e as pessoas levarem pé na bunda, as pessoas tiverem dor de cotovelo, as pessoas tiverem medo de morrer, as pessoas vão continuar tentando entender isso através da linguagem” ³⁷⁹. Assim, independente das transformações vividas ou do retorno a outros ritmos, a canção jamais morrerá.

³⁷⁸³⁷⁹

DOMENECK, Ricardo. Apud NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil ...** Op. Cit., p. 153. Ibidem, p. 154.

CONCLUSÃO

Ao longo destes quatro Capítulos, tentei apresentar várias questões que ajudam a entender melhor a relação da Tradição de Oralidade com a música, principalmente a chamada “música popular”. Procurei igualmente narrar a relação da criação musical com o contexto histórico. Investiguei como essa criação não paira solta no ar das ideias, mas remete a questões históricas, sociológicas e linguísticas. Durante todo o período estudado, a música aqui analisada criou uma imagem do mundo, mas foi também criação desse mundo, como produto social e histórico. A música brasileira do período foi a perfeita fusão dos vários valores do país: culturais, estéticos e ideológicos que formam o grande mosaico chamado cultura brasileira.

Ponto de encontro de etnias, religiões, ideologias, classes sociais, experiências diversas, ora complementares, ora conflitantes, a música no Brasil foi mais que um veículo neutro de ideias. Ela forneceu os meios, as linguagens, os circuitos pelos quais os vários brasis se comunicaram. Nem sempre esta comunicação foi simétrica e igual entre os diversos agentes sociais e históricos envolvidos, na medida em que a música também incorporou os dramas e conflitos da nossa formação histórica mais profunda e do nosso acelerado processo de modernização capitalista³⁸⁰.

O tiro, sarcasticamente, saiu pela culatra. O regime militar, ao invés de calar a música, a fomentou. E a música, ao invés de conclamar uma revolução, a calou. Contraditoriamente, a música popular estudada foi, sim, uma música revolucionária. Mas, ao mesmo tempo, é pop, pois é de mercado, de engajamento e é populista. A música popular brasileira é tradição e modernidade ao mesmo tempo.

Dizer que a música é produto de uma convenção arbitrária seria reducionismo. Entender as várias facetas desse processo que não possui uma única resposta certa e percorrer o caminho para a abertura de novas percepções e concepções da realidade foi o objetivo desta monografia. As posições ideológicas e visões de mundo que foram passadas aos brasileiros no decorrer da história por meio das canções e/ou dos governos – e que a análise da obra de Antonio Candido nos ajuda a perceber – não morreram, mas permanecem em contínua transformação. Somos fruto hoje de todo esse processo.

³⁸⁰

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. 3. ed. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2005, p. 110.

Já no Capítulo 1, a primeira surpresa. A Tradição, que deveria estar sendo aos poucos vencida, continuava se expandindo. E, nos dias atuais, nada parece enfraquecê-la. Pelo contrário, a oralidade está cada dia mais forte e a comunicação cada vez mais veloz, mais visual e oral. A Tradição se perpetua no costume de apenas ouvir palavras de ordem e os “revolucionários” brasileiros se julgam revolucionários apenas por fazer parte de um grupo, um gueto ou um movimento que grita contra a ordem vigente.

Foi também com surpresa que se verificou como os elementos da Tradição aparecem nas canções de maneira tão expressiva. O nacionalismo, o favor, o conformismo, as palavras-de-ordem, a inação estão presentes na música nacional de forma tão enraizada que, quando se canta uma canção como as de Geraldo Vandré, se canta ainda hoje com fervor, como quem acredita no “poder” da canção. É como se realmente se espantassem os males.

Após a constatação dos elementos da Tradição de Oralidade na música, fica uma pergunta: por que os artistas que se propõe a discursos de críticas sociais, como no samba; de revolução, como na MPB; de contracultura com a tropicália e gêneros posteriores, se submeteram e deram continuidade às condições de favor-nacionalismo-conformismo?

O processo de conformismo brasileiro, nacionalismo exacerbado e favores prestados pela ordem vigente a artistas para poder ter controle sobre a produção musical teria como uma das causas a falta de perspectivas de crescimento, não no sentido quantitativo, mas na melhora do padrão sócio-econômico da classe média brasileira.

A falta de perspectiva para as camadas médias das populações urbanas, amarradas a um processo de desenvolvimento capitalista sem plano, e dependente das oscilações da riqueza agrária, valorizava a ideia da morte sem revolta, como se a única solução para as frustrações pessoais fosse a transformação do fim sem glória numa espécie de glória³⁸¹.

A música era uma forma de expor o sofrer, sempre reclamando do que não se tem, daquilo que não se consegue alcançar. Ela não foi utilizada como forma de mudar uma realidade, como instrumento de melhoria ou de uma proposta de politização do público. Essa falta de perspectiva explica, não apenas a inação, mas a relação de favor e o nacionalismo também.

Por meio dos favores, a classe média “conquista” a identidade tão procurada. Não necessariamente progride financeiramente, mas passa a ter acesso a alguns privilégios dos ricos e,

³⁸¹

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, um tema em debate**. 4. ed. São Paulo (SP): 34, 2012, p. 75.

assim, mantém, uma falsa imagem de *status*. Ora, se o Estado apoia o músico e se é da ordem vigente que vem o reconhecimento como artista e, muitas vezes, o dinheiro, como não estar preso a essa ordem?

A falta de perspectivas gera ainda a terceira característica que é o nacionalismo. Esse fator passou a ser elemento fundamental na música por ser usado no Brasil como sinônimo de patriotismo e pela necessidade de formação de uma identidade nacional, sempre forjada. O nacionalismo assume assim um papel ainda mais importante na arte, passa a ser a base da música para consumo da classe média “ansiosa de autoconfirmação”³⁸².

É dessa forma – menos por fatores artísticos e mais por fatores sociais – que os elementos da Tradição de Auditório, inicialmente uma tradição literária, passam ao campo da música e se tornam uma característica não mais da literatura do país, mas da cultura brasileira como um todo, vencendo as décadas e chegando aos dias atuais.

Além da falta de perspectivas da classe média, a inconsciência do autor é o segundo fator da perpetuação da Tradição de Oralidade. A intenção deste trabalho não foi olhar para as músicas e compositores isoladamente na busca por seu sentido individual. Mas entender como se coloca no todo social, cultural, político e histórico. O compositor é descentralizado pois é afetado pelo contexto do qual faz parte e que ajuda a constituir. Nesse aspecto, a verificação principal desse trabalho é que o músico não tem controle absoluto sobre o modo como o externo o afeta. Ou seja, o compositor “funciona pelo inconsciente e pela ideologia. (...) As palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós”³⁸³.

Quando se relaciona história e língua ao sujeito, surge um complexo processo de constituição desses sujeitos e construção da realidade a partir desses indivíduos e não meramente transmissão de informação. Não existe um discurso que seja totalmente fechado em si porque não há discurso sem condicionantes linguísticas ou isento de determinantes históricas. Os objetos simbólicos produzem sentidos. As condições de produção de qualquer obra compreendem fundamentalmente a situação e a memória. A memória é um saber anterior à criação da obra artística. E ela que torna possível todo dizer, “sustentando cada tomada de palavra”³⁸⁴. Assim,

³⁸² Ibidem, p. 80.

³⁸³ ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. Campinas (SP): Pontes, 1999, p. 20.

³⁸⁴ Ibidem, p. 31

“experiências passadas, de ditaduras, de governos autoritários são presentificadas”³⁸⁵, estão presentes nas memórias. A historicidade está incrustada no autor, na obra do autor e também no público.

“Um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas. (...) A cultura não é um código que se escolhe simplesmente. É algo que está dentro e fora de cada um de nós, como as regras de um jogo de futebol, que permitem o entendimento do jogo e, também, a ação de cada jogador, juiz, bandeirinha e torcida”³⁸⁶.

Não existe um único sentido, fechado e acabado, para a mensagem fechado e acabado, que é entregue ao receptor. É constante o processo de modificação desse sentido no qual o ouvinte ou público também faz parte. A mensagem não sai pronta do sujeito para ser entregue e consumida pelo ouvinte. O público faz parte da cadeia que dá sentido – e, principalmente, diferentes sentidos –, à mensagem proposta pelo criador. “As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis. (...) Sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce”³⁸⁷. A interpretação do ouvinte dá ainda mais asas à mensagem, que fica solta pelo ar não tendo um ciclo ou um ponto final.

A música não é só um som, mas um complexo sociocultural. E, entre as manifestações artísticas brasileiras, é a protagonista. Com essa concepção, quis fugir às antigas determinações da cultura como mero reflexo do social. Seria um erro posicionar a música como se apenas tivesse refletido e dado vazão aos sentimentos vividos na época. Ao contrário, até mesmo durante o regime militar e, principalmente, nele, um dos respeitos adquiridos pela música foi justamente o fato de ter-se colocado como protagonista e não ter se calado pelos medo e anseio. A música assumiu papel principal na construção de discursos contrários à ordem vigente. Ainda que não vitoriosa em seu projeto de revolução, não podemos reduzir seu papel, muito menos “tratá-la como mera transmissora daquele momento histórico, como se o seu texto fosse todo decorado e escrito pelo ‘social’, como se não lhe tivesse restado espaço para o improviso e para a intervenção direta no enredo”³⁸⁸.

³⁸⁵ Ibidem, p. 31

³⁸⁶ MATTA, Roberto da. **Você tem Cultura?** Jornal da Embratel. Rio de Janeiro, 1981, p. 2.

³⁸⁷ CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia:** a História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre (RS): Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 93.

Por ora, pode-se afirmar que, em nenhum momento da história brasileira, a canção se fez tão presente, influenciada por ela e influenciando-a, como um filho que ensina novas lições de vida aos pais. A música não mudou os rumos da história, mas foi atuante. Nos fez refletir. Tutelados ou não, mas nunca sob um completo controle, os músicos “se fizeram presentes, durante o período, nas ruas e no jogo político”³⁸⁹. Afinal, independentemente dos motivos, é ela, a música, o nosso maior cartão postal e a nossa maior expressão artístico-cultural e foi também o nosso maior símbolo de oposição política.

Não há heróis, nem bandidos. Assim como os compositores acreditavam estar criando uma nova sociedade, assim como o calor do momento não permite a análise da situação, também hoje ao tentar dar conclusões fechadas e verdades indiscutíveis, estaríamos incidindo no mesmo erro. Pois a nossa visão, nesse instante, também é contaminada pelo contexto presente. Ao tentarmos decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, caímos, necessariamente, nas representações do presente. Somente o passar dos anos e um maior afastamento do fenômeno da canção brasileira dos anos 30 aos anos 60 e suas reverberações nas gerações posteriores, nos dará respostas mais precisas e, ainda assim, inconclusas. Assim, esse trabalho se torna apenas um registro da experiência de muitos, que o tempo se encarrega de dissolver no todo. Nas palavras de Antonio Candido:

A certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair em auto complacência, pois o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros, e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais de sua época³⁹⁰.

Trilhando esse caminho conjunto, esse trabalho é um a mais na multidão a propor novos olhares, novas perspectivas, a tomar parte em um debate necessário em torno dos significados e projetos assumidos pela música popular brasileira.

³⁸⁸ RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja (1964-1985)**. TCC. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2008, p. 4.

³⁸⁹ VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)**. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq - Universidade de Campinas (Unicamp): São Paulo (SP), 2006, p. 41.

³⁹⁰ CANDIDO, Antonio. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1995, p. 9.

Como exposto na Introdução, a minha intenção não era apontar saídas, nem propor soluções. Pelo contrário, optei por levantar uma série de questões que correspondem muito mais a dúvidas do que a certezas. Em vez de tentar resolver dilemas (como nacionalismo, favores, inação), prefiro discuti-los.

A análise aqui apresentada em nada se faz pelo meu gosto pessoal. Houve um carinhoso cuidado de não escrever sobre preferências musicais, nem de me deixar levar por elas. Preciso confessar, no entanto, que falar da juventude dos anos 80 e dos roqueiros brasileiros foi como falar de mim mesma e dos meus próprios sentimentos, rebeldias e angústia. É a minha geração apesar de que eu ainda era uma pequenina e ingênua criança quando *Cabeça Dinossauro* já explodia nas FMs. Ao invés de cantar “pança de mamute”³⁹¹, eu esbravejava “pana de aiute”. Só muitos anos depois vim entender a letra quando finalmente a li na capa de um disco. É porque nessa época discos eram caros, quase artigos de luxo. Ouvíamos em fitas cassetes e, às vezes, só anos depois pegávamos, pela primeira vez, no disco original. Gravar fitinhas k7 já era uma, digamos, pirataria permitida. E um *hobbie* delicioso que me consumiu centenas de horas e dias fazendo seleções de músicas. E quem nunca chegou do colégio e ficou a tarde inteira com o ouvido no rádio esperando passar sua música predileta para “despausar” o *rec* jamais vai saber a emoção que era quando a música finalmente tocava depois da longa espera. Coisas da geração de 80. Coisas minhas também. Talvez, como dizem os roqueiros, o rock já estava no sangue. Se nasce roqueiro.

Acredito no significativo alcance de uma canção. Quem não sente a música, não compreendeu a história. Não compreendeu a libertação dos escravos, a miscigenação, a necessidade de ascensão econômica, a inocência estudantil, a UNE, o desejo de liberdade, a crise da família, os movimentos pela paz, o sofrimento da angústia, as drogas, o racismo. Não compreendeu o Brasil.

E que fiquem as palavras de Vandré: *vem, vamos embora, que esperar não é saber*³⁹². Certo mesmo é que estamos vivendo nova e importante fase na história da música. Mas aí, a trilha sonora já   outra...

³⁹¹ TITÃS.  lbum **Cabeça Dinossauro**. Música Cabeça dinossauro. WEA, 1986.

³⁹² VANDRÉ, Geraldo.  lbum **Geraldo Vandré no Chile**. Música Caminhando. Banco Benvir , 1969. Esse disco, com apenas duas músicas, foi gravado pelo cantor no Chile, onde se exilou no período militar. Caminhando é a versão em espanhol de *Pra não dizer que não falei das flores*, apresentada no Festival da Can o de 1968.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em < <http://www.dicionariompb.com.br/ary-barroso/dados-artisticos> >. Acesso em 13 maio 14.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo (SP): DBA, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. **Projeto História** (PUCSP), São Paulo: 2012.

_____. Rebeldes, alienados ou o quê? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. *In*: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael. (Orgs.). **Sinfonia em prosa - Diálogos da história com a música**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.191-200.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 3. ed. São Paulo (SP): 34, 1997.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In*: MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ): Difel, 1979.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

_____. O escritor e o público. *In*: _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo (SP): Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. **A revolução de 1930 e a cultura.** *In:* **Novos estudos v.2.** São Paulo: Cebrap, 1984.

_____. O significado de Raízes do Brasil. *In:* HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1995.

_____. Post-Scriptum. *In:* HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1995.

_____. Uma palavra instável. *In:* _____. **Vários escritos.** São Paulo (SP): Duas Cidades, 3. ed. 1995.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro (RJ): Lumiar, 1996, p. 55.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira.** 2. ed. São Paulo (SP): Ática, 1989.

CHACON, Paulo. **O que é rock.** 5. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1995.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre (RS): Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1996.

_____. O poder político da amizade. *In:* _____. **Contra a servidão burocrática:** escritos de Marilena Chauí volume I. Belo Horizonte (MG): Autêntica; São Paulo (SP): Fundação Perseu Abramo, 2013, p. 11-19.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão.** 11. ed. São Paulo: Ática, 1997.

COELHO, Carla Araújo. **O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade.** Brasília (DF), 2009, 19 p. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq – Departamento de História, Universidade de Brasília (UnB).

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2 ed. Rio de Janeiro (RJ): Graal, 1988, p. 192.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: política e cultura. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.242-247.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. Trabalho apresentado no XII Colóquio Internacional de Geocrítica, Bogotá, maio de 2012.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 5. ed. São Paulo (SP): Ática, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso**. 3. ed. Rio de Janeiro (RJ): José Olympio, 1974.

_____. Complexidade da antropologia e complexidade do Brasil como problema antropológico. *In* **Problemas brasileiros de antropologia**. 3. ed. Rio de Janeiro (RJ): José Olympio, 1962.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *In*: **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo (SP): Duas Cidades, 1976.

GIL, Gilberto. **Comentários sobre a canção Ele falava nisso todo dia**. Disponível em <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=20&letra>. Acesso em 29 abr 2014.

GROISMAN, Serginho. Prefácio. *In*: ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. A vida até parece uma festa: Toda a história dos Titãs. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 9-10.

JUNIOR, Ayrton Mugnaini. **Breve História do rock**. São Paulo (SP): Claridade, 2007.

JÚNIOR, Gonçalo. Liberdade cabeluda: o inusitado caráter político da contracultura brasileira. Revista Pesquisa Fapesp, São Paulo, ed. 155, jan. 2009.

LIMA, Irlam Rocha. Show da Legião Urbana em Brasília, há 25 anos, foi marcado por tumulto. Jornal Correio Braziliense, Brasília (DF), 07-06-2013. Disponível em

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/06/07/interna_diversao_arte,370035/show-da-legiao-urbana-em-brasilia-ha-25-anos-foi-marcado-por-tumulto.shtml>. Acesso em 09 jun 2014.

LIMINHA. Texto introdutório. *In*: ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: Toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002, sem página.

LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 135-138.

MATTA, Roberto da. **Você tem cultura?** Jornal da Embratel. Rio de Janeiro (RJ), 1981.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. São Paulo (SP): Brasiliense, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. 3. ed. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2005.

_____. A canção engajada nos anos 60. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 127-134.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2010.

_____. A canção crítica. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; _____. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 253-262.

NETO, João Cabral de Melo. **Paisagens com figuras**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas (SP): Pontes, 1999.

_____. **Discurso e leitura**. São Paulo (SP): Cortez, 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2012.

PARANHOS, Adalberto. **Entre sambas e bambas**: vozes destoantes no Estado Novo. Juiz de Fora (MG): Locus, 2007.

RABELO, Sebastião Augusto. **Discurso sobre a servidão voluntária**: de étienne de La Boétie. Disponível em <http://pasunb.weebly.com/uploads/1/1/0/7/11074094/analise_discurso_sobre_a_servidao_voluntaria.pdf>. Acesso em 20 maio 2014.

RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. **O que será que será essa tal MPB? A configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja (1964-1985)**. TCC. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2008.

ROSA, Samuel. Texto introdutório. In: ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo (SP): DBA, 2002.

SANTIAGO, Homero. Apresentação. In: CHAUI, Marilena. **Contra a servidão burocrática**: escritos de Marilena Chauí volume I. Belo Horizonte (MG): Autêntica; São Paulo (SP): Fundação Perseu Abramo, 2013, p. 7-10.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Da bossa nova à tropicália: as canções utópicas. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 139-149.

SILVA, Guilherme Augusto do Nascimento e; LIMA, Jonatas Pinto. **A Política de Boa Vizinhança e a influência cultural estadunidense na América Latina**. Departamento de Artes e Humanidades, Universidade Federal de Viçosa (UFV): Viçosa (MG), 2008.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**.

2. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, um tema em debate**. 4. ed. São Paulo (SP): 34, 2012.

_____. **Historia social da música popular brasileira**. São Paulo (SP): 34, 1998.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. Prefácio à edição brasileira. *In*: HOBBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. 2. ed. São Paulo (SP): Paz e Terra, 1996. P. 9-10.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): Zahar, 2012.

VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)**. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq - Universidade de Campinas (Unicamp): São Paulo (SP), 2006.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 4. ed. Lisboa: Presença, 1995.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto licenciada pela Walt Disney, 1942. Disponível em <<http://www.thornbooks.com/shop/thorn/50337.html>>. Acesso em 26 mar 2014.

Figura 2 – **Anos de Ouro do Zé Carioca**. Rio de Janeiro: Abril, 1989, capa. Foto licenciada pela Walt Disney. Disponível em <www.sinttelrio.org.br>. Acesso em 02 maio 2014.

Figura 3 – Capa do LP Sinfonia da alvorada, 1960. Retirada da página oficial do cantor Tom Jobim na internet. Disponível em <<http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/sinfalv.html>>. Acesso em 16 maio 2014.

Figura 4 – *Compact Disc O Povo Canta*, lançado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1963. Fotos disponíveis em <<http://discograficasbrasil.blogspot.com.br/2011/11/1962-o-povo-canta.html>>. Acesso em 24 maio 2014.

Figura 5 – Capa do álbum *Cabeça Dinossauro* (WEA, 1986) dos Titãs feita por Sérgio Britto. Os desenhos são originais de Leonardo da Vinci e encontram-se no Museu do Louvre. Na capa, *Expressão de um homem urrando*. Na contracapa, *Cabeça grotesca*. Disponível em <<http://no220.wordpress.com/2012/06/15/26-anos-do-cabeça-dinossauro/>>. Acesso em 16 jun 2014.

Figura 6 – Capa da Revista Manchete. 1793. ed. Rio de Janeiro (RJ): Bloch Editores, ago/1986. Disponível em < <http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2012/09/11/luiza-brunet-trajectoria-da-modelo-e-empresaria.htm?fotoNav=113#fotoNav=46>>. Acesso em 14 jun 2014.

FILMES E GRAVAÇÕES

3 ANTONIOS E 1 JOBIM. Direção de Rodolfo Brandão. Elipse Televisão e Cinema, 1993. 56 min. Color, português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6Zz3CFQ_SI>. Acesso em 24 abr 2014.

A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS. Direção de Brian Percival. Estados Unidos, Fox Film. 2014. 131 min: colorido.

ARQUITETURA DA DESTRUÇÃO. Direção de Peter Cohen. Suécia, Produção POJ Filmprodktion. 1992. 121 min: P&B e colorido, áudio 2.0.

CAÇADORES DE OBRAS-PRIMAS. Direção de George Clooney. Estados Unidos, Columbia Pictures. 2013. 119 min: colorido.

GONZAGA DE PAI PRA FILHO. Direção de Breno Silveira. Brasil, Produção Conspiração Filmes. Distribuição Downtown Filmes. 2008. 86 min: cor, áudio Dolby Digital.

PALAVRA ENCANTADA. Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro. Radiante Filmes. Sarapui Produções Artísticas, 2009. 84 min: color, português. Letterbox 4x3, DVD.

TITÃS: A VIDA ATÉ PARECE UMA FESTA. Direção de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves. Brasil, Moviemobz. 2009. 100 min: cor, documentário.

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. São Paulo (SP), Bossa Nova Films. Imagem Filmes, 2012. 87 min: NTSC, colorido, DVD.

TEATRO POLÍTICO: UMA HISTÓRIA DE UTOPIA. Direção Túlio Viaro. Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mkXahxCukPE>>. Acesso em 24 maio 2014.

ENTREVISTA DE GERALDO VANDRÉ. Rio de Janeiro, TV Globo News, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9q9x-pzQQLg&feature=kp>>. Acesso em 27 maio 2014.

MÚSICAS

ALVES, Ataulfo; MARTINS, Felisberto. Álbum **Talento não tem idade**. Música É negócio casar. Revivendo Discos, 2003.

AUGUSTO, Germano; BATISTA, Wilson. Álbum **Inimigo do batente**. Música Inimigo do batente. Intérprete Dircinha Batista. Odeon, 1940. 78 rpm.

BABO, Lamartine. Álbum **Madureira/Ge-gê (Seu Getúlio)**. Música **Seu Getúlio ou Gê-Gê**. Intérprete: Almirante com o Bando de Tangaras. Parlophon, 1931.

BARROSO, Ary. Álbum **Aquarela do Brasil**. Música Aquarela do Brasil. Odeon, 1939.

BUARQUE, Chico. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música A banda. RGE, 1966.

_____. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música Olê olá. RGE, 1966.

_____. Álbum **Chico Buarque de Hollanda**. Música Meu refrão. RGE, 1966.

_____. Álbum **Chico Buarque de Hollanda v. 3**. Música Roda viva. RGE, 1968.

CAPINAM; LOBO, Edu. Álbum **Sergio Mendes presents Lobo**. Música Ponteio. A&M Records, 1970.

CAZUZA. Álbum **Ideologia**. Música Brasil. Polygram, 1988.

_____. Álbum **Ideologia**. Música Ideologia. Polygram, p. 1988.

COSTA, Maricenne. Álbum **Movimento circular**. Música Marcha para um dia de sol. Tratore, 2005.

DIAS, Zico; FERRINHO. Álbum **A revolução de Getúlio Vargas/A morte de João Pessoa**. Música **Revolução de Getúlio Vargas**. Victor, 1930.

DYLAN, Bob. Álbum **Bringing it all back home**. Música *Mr. Tambourine Man*. Columbia Records, 1965.

FARAJ, Jorge; RIBERTI, Roberto. Álbum **Orlando Silva**. Música Eu trabalhei. Intérprete Orlando Silva. Funarte, 1985.

FERREIRA, Durval; EINHORN, Muricio; WERNECK, Regina. Álbum **No fino da bossa volume II**. Música Estamos aí. Universal, 1998.

GIL, Gilberto. Álbum **Gilberto Gil**. Música Ele falava nisso todo dia. Universal, 1968.

_____; NETO, Torquato. Álbum **Louvação**. Música Louvação. Universal, 1967.

_____. _____. Álbum **Tropicália ou panis et circensis**. Música Geleia geral. Universal, 1968.

_____. _____. Álbum **Vento de maio**. Música Vento de maio. Intérprete Nara Leão. Philips, 1967.

_____; VELOSO, Caetano. Álbum **Tropicália ou panis et circensis**. Música Panis et circensis. Philips, 1968.

GIZZA, Nega. Álbum **Na humildade**. Música Filme de terror. Dum Dum Records, 2002.

_____. Álbum **Na humildade**. Música Larga o bicho. Dum Dum Records, 2002.

GUARNIERI, Gianfrancesco; LYRA, Carlos. Álbum **Carlos Lyra**. Música Feio, não é bonito.

Continental, 1974.

JOBIM, Antonio Carlos. Álbum **O Amor, o sorriso e a flor**. Música Corcovado. Odeon, 1960.

_____. Álbum **Edu & Tom**. Música Ai quem me dera. PolyGram, 1981.

_____; MORAES, Vinicius de. Álbum **Sinfonia da alvorada**. Música Sinfonia da alvorada. Colúmbia, 1960. LP 12”.

LEGIÃO URBANA. Álbum **As quatro estações**. Música Há tempos. EMI, 1989.

_____. Álbum **As quatro estações**. Música Meninos e meninas. EMI, 1989.

_____. Álbum **As quatro estações**. Música Quando o sol bater na janela do teu quarto. EMI, 1989.

_____. Álbum **Legião Urbana**. Música Baader-Meinhof blues. EMI, 1984.

_____. Álbum **Legião Urbana**. Música Geração Coca-Cola. EMI, 1984.

_____. Álbum **V**. Música Metal contra as nuvens. EMI, 1991.

LENNON, John. Álbum **Plastic Ono Band**. Música God. Apple/EMI, 1970.

LOBO, Edu; CAPINAM, José Carlos. Álbum **Sergio Mendes presents Lobo**. Música Ponteio. Califórnia (EUA): 1970.

LONA, Fernando; VANDRÉ, Geraldo. Álbum **5 Anos de canção**. Música Porta-estandarte. Som Maior, 1966.

LYRA, Carlos; MORAES, Vinicius de. Álbum Depois do carnaval – O sambalço de Carlos Lyra. Música Marcha da quarta-feira de cinzas. Philips, 1963.

MARTINS, Herivelto. Álbum **Ave Maria no morro**. Música Ave Maria no morro. Odeon, 1943.

MARTINS, Herivelto; OLIVEIRA, Darci de. Álbum **Carnaval de rua**. Música Se o morro não descer. Mocambo/Intercd, 2000.

MENESCAL, Roberto; BÔSCOLI, Ronaldo. Álbum **Barquinho**. Música O barquinho. Sony, 1964.

MONTEIRO, Ari; PEREIRA, Geraldo. Álbum **Mais um milagre/Bonde piedade**. Música Bonde piedade. Continental, 1945.

PLEBE RUDE. Álbum **Enquanto a trégua não vem**. Música Voz do Brasil. Sony, 2000. Apesar de o disco ser de 2000, é uma antiga canção da banda.

RPM. Álbum **Revoluções por minuto**. Música Rádio pirata. Epic, 1985.

RACIONAIS MCs. Álbum **Sobrevivendo no Inferno**. Música Periferia é periferia. Cosa Nostra, 1997.

RATOS DE PORÃO. Álbum **Crucificados pelo sistema**. Música Corrupção. Punk Rock Discos, 1984.

ROLLING STONES. Álbum **Beggars Banquet**. Música Street fighting man. London Records, 1968: “but what can a poor boy do / except to sing for a rock and roll band”

ROSA, Noel. Álbum **Lenço no pescoço**. Música Lenço no pescoço. RCA, 1933. 78 rpm.

THE BEATLES. Álbum **Rubber soul**. Música Nowhere man. Apple Records, 1965.

_____. Álbum **Rubber soul**. Música Nowhere man. Apple Records, 1965.

_____. Álbum single **Hey Jude/Revolution**. Música Revolution. Apple Records, 1968.

TITÃS. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Bichos escrotos. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Cabeça dinossauro. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Dívidas. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Estado violência. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Família. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Homem primata. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Igreja. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Polícia. WEA, 1986.

_____. Álbum **Cabeça Dinossauro**. Música Porrada. WEA, 1986.

ULTRAJE A RIGOR. Álbum **Nós vamos invadir sua praia**. Música Inútil. WEA, 1985.

VANDRÉ, Geraldo. Álbum **5 Anos de canção**. Música Réquiem para matraga. Som Maior, 1966.

_____. Álbum **Canto geral**. Música Arueira. Odeon, 1968.

_____; ACIOLY, Hilton. Álbum **Canto geral**. Música João e Maria. Odeon, 1968.

_____. _____. Álbum **Canto geral**. Música Ventania. Odeon, 1968.

_____. Álbum **Geraldo Vandré no Chile**. Música Caminhando. Banco Benvir , 1969.

VELOSO, Caetano. Álbum **Caetano Veloso**. Música Alegria, alegria. Universal, 1967.

_____. Álbum **Caetano Veloso**. Música Eles. Philips, 1967.

_____. Álbum **Caetano Veloso**. Música Paisagem útil. Philips, 1967.

_____. Álbum **Cinema Olympia – Inéditas 1967-1974**. Música É proibido proibir. RCA, 1974.

_____. Álbum **Cinema Olympia – Inéditas 1967-1974**. Música Samba em paz. RCA, 1974.

_____. Álbum **Domingo**. Música Avarandado. Universal, 1967.

ZÉ, Tom. Álbum **Tropicália ou panis et circencis**. Música Parque industrial. Philips, 1968.